

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

Ма Инцзюнь

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

Диссертация на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

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

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор Л.А. Скафтымова

Санкт-Петербург

2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. «ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ» Ф. МЕНДЕЛЬСОНА.....	12
1.1 Эстетика жанра и проблемы цикличности	12
1.2 Даниэль Баренбойм как исполнитель «Песен без слов».....	34
1.3 «Песен без слов» в интерпретации Марии Гринберг	59
ГЛАВА II. КАПРИЧЧИО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА.	69
2.1. Проблемы стилистики	69
2.2. Исполнительские аспекты	88
ГЛАВА III. «СЕРЬЕЗНЫЕ ВАРИАЦИИ» ОР. 54 Ф. МЕНДЕЛЬСОНА.....	103
3.1 История создания и публикации.....	104
3.2 Композиционные особенности	109
3.3 Исполнительские подходы	132
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	147
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	151
СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ.....	175

ВВЕДЕНИЕ

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 концертирующих исполнителей и учащихся разных стран. Редко звучат на

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

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 музыковедения, так и для исполнительской и педагогической практики. Обращение к названной тематике призвано способствовать обогащению представлений о путях становления фортепианной культуры эпохи в целом.

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 главным образом 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

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

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 также 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

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).

«Мендельсон-Бартольди и его время», основательное исследование «Проблемы Мендельсона», а также другие труды, поныне не переведенные на русский язык. В контексте анализа «Серьезных вариаций» назовем работы Кристи Йост и Ларри Годда.

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 аспекту 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 исполнительские и педагогические 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, М.В. Смирновой, Л.А. Мазелем, В.А. Цуккерманом, 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. Чигаревой;

психологии творческого процесса Ю. Габай, 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 и в классе специального 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.

ГЛАВА I. «ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ» Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

1.1 Эстетика жанра и проблемы цикличности

В фортепианном наследии Мендельсона особо значимое место занимают сорок восемь «Песен без слов», которые композитор создавал на протяжении всей своей жизни. В творчестве Мендельсона этот жанр занимает, по мнению исследователей, столь же важное место как песня в творчестве Ф. Шуберта. В творчестве композитора жанр «Песни без слов» поднялся на высокий профессиональный и художественный уровень и занял достойное место в музыкальной культуре Германии и других европейских стран.

Особенно значительной оказалась роль «песен без слов» в педагогическом процессе, а также в любительском музицировании. Включение этих сочинений в инструктивный репертуар способствовало успешному формированию целой плеяды музыкантов- профессионалов. К сожалению, в последние годы «Песни без слов» звучат на эстраде и изучаются в музыкальных учебных заведениях далеко не столь интенсивно, как они того заслуживают. В Китае замечательный сборник Мендельсона поныне не получил широкого распространения, что является немалым упущением.

Для Мендельсона «Песни без слов» — это не только музыкальные зарисовки картин природы, душевных состояний, но и своеобразные страницы из дневника. Не случайно создание этих пьес сопровождало композитора на протяжении всей его жизни. Сочинения эти не нацелены на эффектное эстрадное исполнение, а скорее на общение с музыкой в одиночестве, что не менее близко романтическому мироощущению. В этом плане их можно сравнить с «Лирическими пьесами» Э. Грига, появление которых, равно как и «Песен без слов» Мендельсона, «явилось неожиданным и драгоценным подарком для всех

пианистов — от прославленных концертантов до учащихся и скромных любителей музыки»⁵.

«Песня без слов» — жанр, с которым для многих в первую очередь ассоциируется имя Мендельсона. Фортепианная миниатюра стала одним из самых значимых проявлений музыкального романтизма, и создатель «песен без слов» был, можно сказать, в числе его главных первопроходцев. Хотя композитор сочинял музыку для самых разных инструментальных и вокальных составов (в его наследии присутствуют произведения едва ли не во всех распространенных в его время жанрах), следует отметить, что мыслил он в первую очередь «по фортепианному» — об этом говорит его обыкновение писать эскизы исключительно в виде двустрочной фортепианной партитуры.

При жизни композитор выпустил шесть тетрадей «Песен без слов» по шесть пьес в каждой. Первая (ор. 19) была опубликована в 1833 году в Лондоне в издательстве Новелла и в 1834 году у Зимрока в Бонне. Дальнейшие — в мае 1835 года (ор. 30), в августе 1837 (ор. 38), в мае 1841 (ор. 53), апреле 1844 (ор. 62) и в октябре 1845 (ор. 67). Вышедшие посмертно в 1850 и 1868 сборники ор. 85 и 102, объединили в себе пьесы, написанные в разное время, в том числе те, которые весьма критичный к себе композитор не стал печатать в ор. 67⁶.

Название «Песня без слов» впервые появляется в письме сестры Феликса, Фанни — Карлу Клингеману (1798—1862), дипломату и поэту, другу семьи Мендельсонов. В нем она описывает подарок Феликса на ее день рождения в 1828 году: «Феликс преподнес мне <...> пьесу в альбом (“песню без слов”, он в последнее время сочинил таких несколько, очень красивых)»⁷. Весьма вероятно, что импульсом к появлению «песен без слов» послужили ее собственные лирические пьесы — они публиковались позднее как «песни для фортепиано» (“Lieder für Klavier”). Одно время название пьес Мендельсона связывали с

⁵ Смирнова М. В. На легком челноке искусства ... С. 168.

⁶ См.: Konold, W. The specified work. S. 257.

⁷ Hensel S. Die Familie Mendelssohn 1729-1847 ... Leipzig, 1924, Bd. 1. S. 212.

фортепианными «Песнями любви» (“Minnelieder”) оп. 16 берлинского композитора Вильгельма Тауберта (1811—1891). Позднее, однако, было установлено, что этот опус Тауберта вышел из печати не ранее 1834 года.

Для самого Мендельсона название пьес, прославивших его имя, определилось не сразу. Так, в лондонском издании опуса 19 они именовались на титульном листе «оригинальными мелодиями» (“Original Melodies for Piano alone”). В дальнейшей переписке по поводу немецкой публикации сборника шла речь уже о «романсах для фортепиано» (“Romanzen für’s Pianoforte”), «фортепианных пьесах» (“Clavierstücken”), и, наконец, тогда же в переписке утвердилось выражение «песни без слов».

Если отвлечься от названия, то с точки зрения формы, фактуры и образного строя пьесы Мендельсона стали развитием уже существовавших в то время жанров «листка из альбома»⁸, «багатели» и «характеристического этюда». Собственно говоря, именно «листочками из альбома» являлись некоторые пьесы композитора, как, например, посланная сестре Фанни 14 июня 1830 года пьеска в A-dur, названная автором «песней»⁹ или знаменитая «Весенняя песня» оп. 62 № 6, подаренная на день рождения Кларе Шуман.

Можно отметить определенные переключки с ноктюрном — жанром, нашедшим новое, лирическое воплощение¹⁰ в творчестве Джона Фильда. Как раз во время художественного формирования Мендельсона последние привлекли к себе пристальное внимание исполнителей и слушателей. Что касается «характеристических этюдов» — музыкальных прообразов некоторых виртуозных «песен без слов» — то тут в первую очередь должны быть упомянуты

⁸ Подробнее см. об этом: Huck O. Albumblätter Für Klavier – Manuskripte Und Kompositionen Im 19. Jahrhundert // Archiv Für Musikwissenschaft. 2018. Bd. 75, № 4. S. 244–277.

⁹ См.: Mendelssohn Bartholdy F. Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Leipzig, 1889. Bd. 1. S. 10–11.

¹⁰ Ноктюрном (ит. notturno), как известно в эпоху барокко называли инструментальные сюиты, исполнявшиеся на открытом воздухе.

ор. 12 (1816) Людвиг Бергера, учителя Мендельсона, и ор. 70 (1826) Игнаца Мошелеса, его старшего коллеги и друга, — экземпляр последних Мендельсон получил в подарок от автора сразу после их выхода из печати. Нередко, рассматривая генезис «песен без слов», исследователи называют также имена Яна Вацлава Томашка (Эклоги) и его ученика Яна Вацлава Воржишка (Рапсодии, Экспромты), чьи пьесы имели широкое распространение в 1820-е годы. Пьесы Шуберта (Экспромты ор. 90 и «Музыкальные моменты»), хотя и опубликованные ко времени появления первых «песен без слов», еще были мало известны.

Между тем, на весьма правдоподобную историю происхождения жанра указывает Фанни Гензель в письме брату от 7 сентября 1838 года: «Дорогой Феликс, когда из песни изымают текст так, что она используется как концертная пьеса — это прямо противоположно тому эксперименту, когда к твоим инструментальным песням присочиняют слова, каковой дурью занимается полсвета. Я уже давно достаточно старая, чтобы находить многое, происходящее сейчас, безвкусным — это как раз тот самый случай. Тут начнешь о себе невесть что воображать (а не надо!), когда увидишь, что те забавы, которым мы предавались в полудетском возрасте, подхвачены большими талантами и используются как пища для публики»¹¹. То есть брат и сестра в детстве практиковали своеобразную музыкальную игру — сочиняли пьески в духе популярных тогда песенных обработок для фортепиано (ими, как известно, прославился Лист).

Как известно, для многих музыкантов-романтиков был характерен поиск соответствий между разными видами искусств — стремление к синтезу музыки, поэзии, изобразительного искусства. Именно в направлении такого синтеза развивалось творчество Листа, к тому же по-своему стремился Шуман, например, задумывая и реализуя, совместно с художником Карлом Людвигом Рихтером, свой «Альбом для юношества». Позиция Мендельсона в этом смысле была

¹¹. Hensel F. The letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn / collected, ed. and transl. by Marcia J. Citron. New York, 1987. P. 547.

своеобразной и менялась с течением времени. В письме от 31 января 1833 года к Жозефине фон Миллер он пишет: «Вы хотите узнать от меня слова к той маленькой песне, которую я Вам оставил, но я не знаю, с чего бы мне начать. Как раз самое главное в такой песне без слов, что каждый вкладывает в нее свой смысл и придумывает свои слова. Я сам охотно бы сделал это, но только выйдет очень бессвязно и непоследовательно: то тут, то там к ноте — слово, затем множество нот без всяких слов, потом опять слова — бессмыслица. Для Вас я не буду писать такое, даже если что-то подобное придет мне в голову. Так что сами придумайте стихи. Я знаю, что Вы понимаете смысл пьесы, даже если Вы будете это отрицать, или, говоря Вашими словами, «несмотря на всю Вашу скромность»¹².

Таким образом, композитор, по сути, одобряет поиск исполнителями программного истолкования своих пьес. Интересно, что сохранилось материальное подтверждение слов Мендельсона о прерывистом и «бессвязном» характере собственной авторской подтекстовки. М. Купер в цитированной статье приводит ноты маленькой «песни без слов» A-dur, не вошедшей в традиционный корпус опубликованных 48 пьес в этом жанре. В ней к некоторым фрагментам мелодии Мендельсон подписал слова¹³.

По-видимому, идея подтекстовок «песен без слов» носилась тогда в воздухе. Во всяком случае, Карл Кристерн (Karl Christern), издатель «Гамбургского музыкального листка» («Hamburger Blätter für Musik») 17 июля 1841 года обратился к композитору с предложением опубликовать шесть «песен без слов» с собственными стихами. Судя по тому, что спустя год издание вышло, Мендельсон тогда не высказал возражений. Однако результатом композитор

¹² Cooper M. Words Without Songs : thoughts on Texts, Titles, and Mendelssohn's Lieder ohne Worte // Musik als Text: bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993 / edited by Hermann Danuser and Tobias Plebuech. Kassel; Basel; London; New York; Prag, 1999 [1998]. S. 341.

¹³ Cooper M. The specified work. S. 342.

оказался недоволен, причем, быть может, не столько слабыми стихами, сколько тем фактом, что Кристерн в предисловии самонадеянно заявлял о своем проникновении в замысел композитора.

Во всяком случае, этот неудачный опыт дал повод Мендельсону развернуто сформулировать свое отношение к проблеме программных истолкований своей инструментальной музыки в известном письме к Марку-Андре Суше (Marc-André Souchay), молодому музыканту-любителю, композиторским опытам которого Мендельсон оказывал поддержку. 12 октября 1842 года Суше обратился к Мендельсону с письмом, которое, помимо прочего, содержало вопросы о программном содержании «песен без слов». В нем он предлагал свои заголовки для некоторых пьес.

Ответ композитора оказался развернутым и весьма красноречивым. Мы приводим его полностью, ибо лишь в таком варианте аппозиция композитора предстает во всей своей полноте и ясности: «Так много говорится о музыке и так мало сказано дельного. Мне вообще кажется, что слов для этого недостаточно — если бы их было достаточно, я бы в конце концов вообще ее больше не сочинял. — Люди обычно жалуются, что музыка столь многозначна, так трудно понять, какие смыслы она в себе несет, в то время как слова ясны для всех. Мне же кажется, что дело обстоит как раз наоборот. Это касается не только в отношении целых речей, но и отдельных слов — они представляются мне многозначными, неопределенными, непонятными, по сравнению с хорошей музыкой, которая наполняет душу каждого вещами, которые в тысячу раз лучше слов. То, что мне говорит музыка — это не *неопределенные* идеи, которые требуется оформить в слова, но вполне *определенные*. Потому во всех попытках передать их словами мне видится нечто правильное, но недостаточное. Так обстоит дело и с Вашими идеями. Это не Ваша вина, но вина слов, которые сами приспособлены для этого ничуть не лучше. Если Вы меня спросите, что я думал в том или ином случае, я скажу: именно ту самую песню. И если я имел в виду определенное слово или определенные слова, я никому их не скажу, ибо один его понимает так, другой иначе, ибо только песня пробудит во всех одно и то же чувство — чувство,

которое не вызвать одними и теми же словами»¹⁴. Интересно, что и для Шумана при всей его художественной революционности, склонности к внемзыкальным, в первую очередь, литературным ассоциациям, именно музыка была главной. «Песни без слов», по его мнению, «представляют собой нечто среднее между картиной и стихотворением; легко было бы выразить их красками или словами, если бы музыка уже не говорила достаточно сама за себя»¹⁵.

Как известно, романтическая культура в целом имеет тяготение к программности. Три пьесы (ор. 19, № 6, ор. 30 № 6 и ор. 62 № 5) — это «Песни венецианского гондольера» (“Venezianisches Gondellieder”). Первая из них появилась во время большого путешествия Мендельсона по Италии в 1830 году, под непосредственным впечатлением от этой поездки. Остальные две по сути развивают ту же романтическую идею: необычайная красота (в частности прелесть волшебного города над лагуной) вызывает в сердце созерцающего ее глубокую печаль — печаль, вызванную непостижимостью красоты и краткостью того наслаждения, которые она дарит.

Оригинальный заголовок присутствует также в третьей тетради — последняя, шестая пьеса в ней называется «Дуэт» (ор. 38 № 6). Мендельсону принадлежит также название «Народная песня» (“Volkslied”) из четвертого сборника (ор. 53 № 4). Интересно, что при публикации композитор отказался от заголовков, которые первоначально были даны им в автографе. Так, например, пьеса ор. 53 № 4 называлась «Вечерняя песня» («Abendlied»)

Среди мендельсоновских «Песен без слов» также имеются программные номера «Охотничья песня», «Весенняя песня», «Похоронный марш», «Песня за прялкой» и др. Нельзя не заметить, что большинство этих программных заголовков носят обобщенный характер и однозначны с точки зрения жанра. Некоторые из них восходят к традициям любительского искусства лидертафеля,

¹⁴ Mendelssohn Bartholdy F. Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Leipzig, 1889. Bd. 2. S. 221–222.

¹⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах: в 2-х т. Москва, 1978. Т. 2-А. С. 73.

бытовавшего в многочисленных немецких хоровых объединениях и союзах в XIX столетии. Аналогичные корни можно усмотреть и у программных названий миниатюр Р. Шумана в фортепианном «Альбоме для юношества». Не случайно совпадают даже названия некоторых номеров «Песен без слов» и названного шумановского альбома.

Что касается большинства «Песен без слов» Мендельсона, то они лишены программных названий. Как указывалось выше, сочинения эти имеют в своей основе немецкую песенность, в которой главное — это мелос, а слово имеет значение второстепенное. Глубокий знаток Lied, австрийский пианист А. Шнабель писал: «Lied — это высшая, наиболее тонкая, совершенная и индивидуальная форма музыки, ибо слова — лишь средство сделать музыку более значимой, и, следовательно, человечески доступной»¹⁶. Можно полагать, что аналогичному принципу следовал и Мендельсон, создавая свои вокальные произведения, а также фортепианные «Песни без слов».

«Песни без слов» Мендельсона быстро завоевали исключительную популярность среди исполнителей и слушателей, вошли в быт многочисленных любителей музыки. Исследователи не без основания видят в этом факте проявление важной тенденции, характерной для культурной жизни посленаполеоновской Европы — так называемой культуры бидермейера¹⁷. «Простота и общедоступность, близость художественным вкусам широкой демократической аудитории, прочная опора на бытовые формы музицирования и претворение особенностей интимно-камерного, «домашнего» стиля, особая задушевность, граничащая с сентиментализмом»¹⁸ — все эти качества,

¹⁶ Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!» / [пер. с англ. В. Бронгулеев, А. Хитрук]. Москва, 2002. С. 95

¹⁷ Подробнее см. об этом: Грохотов С. В. Музыкальный бидермейер. Эпоха – стиль – география // От барокко к романтизму: музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительная интерпретация: сб. ст. Москва, 2010. Вып. 2. С. 89–106.

¹⁸ См.: Демченко Г. Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сб. науч. тр. / сост. Г. И.

характерные для музыкального бидермейера, в полной мере присутствуют и в «песнях без слов».

Глубоко поэтический жанр «песни без слов» сложился из гармоничного взаимопроникновения вокального и инструментального начал. Далекое не случайно истоки жанра таятся в самой атмосфере эпохи бидермейера с его повышенным вниманием к быту и душевному миру человека. Способность песни откликаться на самые тонкие движения души нашла в музыке композиторов эпохи живой отклик. Любительское музицирование, поэзия, изобразительное искусство проникли во все сферы жизненного уклада, украсили и согрели сердца людей своим теплом. «Песни без слов» своей камерностью и пианистической доступностью резко контрастировали с процветавшим в эпоху виртуозов концертным репертуаром. Именно это и послужило основанием к недооценке фортепианного наследия композитора. С. Грохотов справедливо отмечает: «В среде музыкантов нередко бытует снисходительно-пренебрежительный взгляд на Мендельсона. Солнечный, гармоничный мир его музыки кажется наивным, лирика — сентиментальной».¹⁹ Как справедливо отмечает М. Смирнова, не изжиты эти представления и в наше время.

Не случайно, во многих миниатюрах Мендельсона доминирует медитативное, созерцательное, элегическое начало. В толковом словаре живого великорусского языка В. Даля термин «элегия» истолковывается как грустное, жалобное, немного унылое стихотворение²⁰. Это определение можно отнести и к целому ряду песен без слов Мендельсона. «Мендельсон — романтик уходящего архаического стиля — взвешивал каждое произнесенное им слово. В своих просветленных, исполненных глубокой тишины, напевах приблизился он к

Ганзбург. Харьков, 1995. С. 45–46.

¹⁹ Грохотов С. Шуман и окрестности: романтические прогулки по «Альбому для юношества». Москва, 2006. С. 189.

²⁰ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка // Словари онлайн: [сайт]. URL: <https://dal.slovaronline.com/> (дата обращения 02.06.2021).

постижению непроницаемой тайны звука»²¹.

Наряду с этим, целый ряд мендельсоновских миниатюр из цикла «Песни без слов» романтически порывисты, драматичны по своему эмоциональному настрою. В преподнесении целого ряда песен без слов игре пианиста присуща мятежная шумановская нота, известная доля экзальтации. При этом Баренбойм не выходит за пределы присущего Мендельсону уникального чувства меры, который и отличает его композиторский стиль.

Истоком мелодического начала в фортепианной музыке композиторов эпохи стало немецкое песенное искусство Lied. Внимание к интонациям человеческой речи, вокализация этих интонаций легла в основу культуры Lied, что воплотилось в бесценном песенном наследии Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Г. Вольфа и, разумеется, самого Мендельсона, перу которого принадлежит большое число замечательных романсов и вокальных ансамблей. Многие из них вошли в золотую кладовую репертуара вокалистов.

Благодаря усилиям Мендельсона песенное начало, выразительная речевая интонация утвердились также в области инструментальной музыки, прежде всего — фортепианной. Фортепианные миниатюры композитора сочетают классичность формы с романтическим содержанием. Как подчеркивает К. Зенкин в своем исследовании, на основании этого можно утверждать, что Мендельсон одним из первых подошел к внутренней диалектике романтизма²². 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.

«Стремление к совершенству предопределило установку композитора на создание шедевра, что и позволило ему поднять фортепианную миниатюру на

²¹ Смирнова М. В. На легком челноке искусства ... С. 134.

²² Зенкин К. Мендельсон // Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва, 1997. С. 69.

уровень высокого жанра, — замечает М. Смирнова, — <...> в своих просветленных, исполненных глубокой тишины напевах приблизился он к непроницаемой тайне звука»²³.

Многие произведения Мендельсона (причем не только фортепианные), не будучи названы «песнями без слов», тем не менее, по сути являются таковыми. Своего рода «песнями без слов» являются медленные части трио орр. 49 и 66, квартетов ор. 44, фортепианного концерта d-moll ор. 40 и др. Жанр был подхвачен множеством композиторов: Шпором, Геллером, Литольфом, Чайковским, Форе многими другими.

Образ музыканта, нежного лирика и мечтателя, предающегося своим прекрасным грезам, прочно закрепился за Мендельсоном — создателем «песен без слов». Еще Шуман характеризовал эти пьесы следующими словами: «Кто не сживал в сумерках за фортепиано (слово рояль уж слишком отдает придворным тоном) и, фантазируя, бессознательно, не подпевал тихую мелодию? Если же случайно сопровождение можно исполнить только руками, а главное, если вы к тому же — Мендельсон, то из этого возникнут прекраснейшие песни без слов»²⁴.

Сам же композитор относился к прославившим его пьесам не без иронии. Так, он писал издателю Зимроку 4 марта 1839 года: «Я не собираюсь публиковать издавать нечто в таком роде, хоть он и нравится гамбургцам. Если этих тварей разведется слишком много, они перестанут кому-либо нравиться. А сейчас сочиняют такую массу музыки подобного рода — мне кажется, надо настроиться на иной лад»²⁵. Впрочем, это свое намерение он так и не осуществил, и опубликовал впоследствии еще три сборника фортепианных «песен».

Исследователи предлагают условно разделить «Песни без слов» на три группы:

Камерные романсы с инструментальным сопровождением;

²³ Смирнова М. В. На легком челноке искусства... С. 134.

²⁴ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Москва, 1975. Т. 1. С. 153–154.

²⁵ Mendelssohn Bartholdy F. Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. ... Bd. 2. S. 118.

Распространенные в немецком домашнем быту ансамбли;

Хоровой стиль в плане лидертафеля.

Подавляющее большинство «Песен без слов» «отражает бытовые образы и отличается жанровой конкретностью»²⁶.

На наш взгляд, приведенная выше систематизация по сути своей верна, но отличается излишней обобщенностью и упрощенностью. Многие пьесы цикла не укладываются в прокрустово ложе предложенных классификаций, выходят за его пределы.

Если проанализировать общую структуру опусов, составивших корпус «Песен без слов» (мы берем 36 песен, опубликованных самим композитором), то обращают на себя внимание особенности всех составивших сборник тетрадей. В большинстве они содержат по три медленных и три оживленных пьесы; в первых двух тетрадях представлено одинаковое количество мажорных и минорных «песен»; начиная с третьей тетради, это 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). Эти тональности широко присутствуют и во многих других произведениях Мендельсона.

Слово «песня» в заглавии не должно вводить исполнителя и слушателя в заблуждение — это во многом условность. Смысл ее в том, что присущая песне спонтанная выразительность, характерная для романтической поэзии (и, соответственно, для вокальной песни), переносится в сферу инструментальной музыки. 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»

²⁶ Мендельсон Ф. «Песни без слов» (*Lieder ohne Worte* // Belcanto.ru: [сайт]. URL: https://www.belcanto.ru/mendelssohn_lieder.html (дата обращения 09.07.2021).

примыкают в той или иной мере к этим двум типам, их можно назвать «характерными» или «жанровыми» пьесами. Есть в числе первых написанные, условно говоря, «для соло», вокального ансамбля («дуэта», «терцета») и в ясно выраженном хоровом складе. В них нередко имеются как бы инструментальные вступления и постлюдии. Интересно, что подобное же разделение существует в вокальной музыке Мендельсона, мало того, есть в последней произведения с точно такими же названиями, как фортепианные, например «Народная песня (“Volkslied”)» op. 63 № 5, «Гондольера» (“Gondellied”)» op. 57 № 5. Среди чисто инструментальных пьес можно выделить те, в которых на первый план выходит виртуозное, техническое начало, своего рода «характеристические этюды» в духе Бергера, Мошелеса, Шопена, Гензельта и др.

«Образы «Песен без слов» далеко не всегда безмятежно лиричные и мечтательны. В них порой затрагивают самые глубокие человеческие чувства, как, к примеру, в пьесе № 27, названной «Траурным маршем». Некоторые пьесы этого цикла напоминают несложные переложения для фортепиано хоровых песен, которые широко бытовали в певческих союзах, обществах, академиях. Им свойственно идущее от хорала «классическое» четырехголосие, звучащее от начала до конца пьесы. Здесь же отчетливее сказывается объективное начало: мелодическая линия спокойна, плавна; скачки, как показатель эмоционального волнения, встречаются сравнительно реже, к примеру, №№ 4,9,23,28,44-48»²⁷.

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. Как известно, степень связи между отдельными частями таких циклов у разных композиторов бывает разной. Нередко авторы используют интонационные и тематические переключки, объединяют части некой общей

²⁷ Фортепианное наследие Мендельсона. Режим доступа: <https://infourok.ru/fortepiannoe-nasledie-fmendelzona-analiz-pesen-bez-slov-3782017.html> (дата обращения 27.03.2022)

линией драматургического развития, единой программой.

Сборники «песен без слов» в этом смысле другие. Пьесы для каждого из них создавались по разным поводам и на протяжении нескольких лет, композитор избегал в них прямой программности. Однако, на наш взгляд, неверным будет относиться к последовательности «песен» в каждой тетради как к случайной и полностью игнорировать те факторы, которые служат объединению пьес. Явно обращает на себя внимание тот факт, что все сборники начинаются с пьес в умеренном темпе *Andante* (с разными поясняющими ремарками) в характере певучей сольной песни с аккомпанементом²⁸. Обычно в середине сборника (в качестве третьей или четвертой) присутствует медленная или относительно медленная пьеса. Таковая может завершать его («Песни венецианского гондольера» в ор. 18 и ор. 30).

Тональные планы сборников, образный строй и последовательность «песен без слов» дают основания для их циклического истолкования большинства из них. Лишь шестая (ор. 67) и опубликованные посмертно седьмая (ор. 85) и восьмая (ор. 102) тетради с их абсолютно произвольной сменой тональностей едва ли позволяют говорить о них как о циклических произведениях.

Возьмем, например, Первую тетрадь ор. 19. Ее общую тональную структуру можно охарактеризовать как 5+1. Первые пять пьес тонально связаны, зато последняя резко противопоставлена остальным. Тональности первых двух пьес E-Dur и a-moll находятся в доминантовом соотношении. Можно сказать, что первая является как бы доминантовым предиктом ко второй. В обеих — обозначен темп *Andante* — в первом случае дополненный ремаркой “*con moto*”, во втором “*espressivo*”. Формально первая должна была бы игратья живее второй, но с учетом того, что единицей пульсации в E-dur’ной является четверть (размер 4/4), а в a-moll’ной — восьмая (размер 3/8), темпы могут быть расценены

²⁸ Обозначение *Con moto* (С движением) в первой пьесе из третьей тетради появилось, возможно, из опасения композитора, что тактовый размер 12/8 при ремарке *Andante* может помешать исполнителю придать текучесть мелодии (кстати, с пометкой *cantabile*).

как близкие, даже, пожалуй, как кратные. Вдобавок между пьесами явно есть интонационная общность — мелодии в обеих начинаются с постепенного нисходящего хода в диапазоне кварты.



Нотный пример № 1 - Мендельсон. Песня без слов op. 19 № 1.



Нотный пример № 2 - Мендельсон. Песня без слов op. 19 № 2

Третья пьеса в одноименной тональности A-dur — это стремительное и восторженное скерцо. Заголовок «Охотничья песня», присутствующий во многих изданиях, не принадлежит автору. Видимо, к такому программному истолкованию редакторов сподвигли «золотой ход валторн» в партии левой руки и ритмическая организация — пунктирные ритмы при тактовом размере 6/8, которые издавна характерны для разного рода «кавалерийской», в том числе «охотничьей», музыки и широко представлены в сочинениях композиторов-романтиков — вспомним, к примеру, трансцендентный этюд Листа «Дикая охота». Замысел Мендельсона, вероятно, был более многозначным, не сводимым к «охотничьему» топосу. Возможно, с этим связаны отчетливые фактурные и интонационные переключки, связывающие эту пьесу со следующей в той же тональности.

Четвертая пьеса относится к типу quasi-хоровых песен с как бы

инструментальным вступлением и заключением. Фактура их, построенная на арпеджированном движении шестнадцатых, напоминает ту, что звучала в завершении предыдущего номера. Предположительно этим композитор намеревался намекнуть на кратность в темповом соотношении третьей и четвертой «песен без слов» — *Molto allegro e vivace* (6/8) и *Moderato* (4/4). В пользу такого смыслового объединения говорит не только одинаковая тональность, но и тематические связи — в интонационном строе обеих пьес важную роль играет упомянутый выше восходящий «золотой ход валторн».

Пятая пьеса *Roso agitato*, в параллельной к предыдущим двум тональности *fis-moll* может быть рассмотрена как своеобразный финал цикла. Она самая масштабная из всех, мало того, — наиболее сложная и развернутая по форме, в ней явно проступают черты сонатности. В пьесе четко обозначены две темы: одна — главная — пылкая и взволнованная по характеру, в основной тональности, другая — побочная — в певучем виолончельном регистре в параллельном мажоре. Второй раздел, начинающийся с главной темы в *a-moll*, явно носит разработочный характер, он приводит к проведению побочной в *Fis-dur*.

В пятой «песне» тоже присутствуют черты, объединяющие ее с предыдущими — и размер 6/8 при оживленном темпе (как в третьей «песне») и однотипные с четвертой фактурные решения.

№ 4

Нотный пример № 3 - Песня без слов ор. 19 № 3. Вступление.



Нотный пример № 4 - Песня без слов op. 19 № 5. Т. 10–12.

Шестая пьеса, «Песня венецианского гондольера» *g-moll*, звучит резким контрастом по отношению к предыдущему — тут и тональность, предельно удаленная от *Fis-dur*, и характер «траурной баркаролы». Особую скорбность музыке придают длинные тонические органнe пункты: всё словно застывает в оцепенении. «Песня венецианского гондольера» из op. 19 положила начало целой традиции печальных соль-минорных романтических баркарол — вспоминаются главная тема «Баллады № 1, op. 23» Ф. Шопена, баркаролы Ант. Рубинштейна (op. 50), П. Чайковского («Июнь» из цикла «Времена года»), Рахманинова (op. 5 № 1; op. 10, № 3; op. 11 № 1); Одиннадцатая баркарола Форе (op. 106) и т.д.

Почему «Песня гондольера» появилась в заключение сборника? Нам представляется, что это своего рода романтическое послесловие к нему. Чередой раскрываются перед слушателем и задумчивая нежность, и легкая грусть, и радостное воодушевление, и тихая торжественная молитва, и страстное беспокойство. Наконец, словно опомнившись (тут, перед шестой пьесой исполнитель может сделать долгую паузу), мы постигаем главное: вот она — печальная красота... Между прочим, показательно, что во второй тетради «Песен без слов» песня гондольера занимает то же место, заканчивая цикл. Но, несмотря на резкий контраст с предыдущим, есть нечто общее, образующее своеобразную арку между первыми двумя песнями и последней. Это интонационная связь — во всех пьесах в основе мелодии лежит поступенный нисходящий мотив из четырех нот. (Ср. нотные примеры 1, 2, 5).



Нотный пример № 5 - Песня без слов. op. 19 № 6. Т. 7–9.

Вторая тетрадь «песен без слов» op. 30, сочиненная в 1833—34 годы, вышла с посвящением фройляйн Элизе фон Воринген (Elise von Woringen), дочери председателя дюссельдорфского суда Отто фон Ворингена. Последний был одним из организаторов Нижне-Рейнских музыкальных фестивалей, которыми руководил Мендельсон. Сборник обнаруживает некоторые черты сходства с op. 19. Главное — это наличие печального «послесловия» — «Песни венецианского гондольера» (на это раз в *fis-moll*). Особенностью тонального плана сборника является то, что пьесы группируются в два блока: две + четыре. Первая, *Andante espressivo Es-dur*, образует пару с *Allegro di molto b-moll*. Это вполне типичное соединение пьес по принципу «медленно—быстро». Тональная связь между ними еще больше подчеркивается благодаря тому обстоятельству, что развернутый завершающий раздел второй пьесы изложен в одноименном мажоре — тональности *B-dur*, то есть доминантовой тональности по отношению к первой пьесе.

Следующая группа пьес начинается на полтона выше. Первые две несут в себе аналогичный предыдущей паре образный контраст и имеют такие же тональные соотношения: *Adagio non troppo E-dur* — *Agitato e con fuoco h-moll*. К ним тонально примыкает песня *D-dur Andante grazioso*, в духе этюдов Крамера или Бергера. Шуман в своей рецензии пишет, что «в ее характере « есть что-то нерешительное, даже в форме и в ритме, и производит она соответствующее впечатление»²⁹. Кстати, не потому ли эта песня сравнительно редко привлекает к себе внимание исполнителей? Возвращаясь к размышлениям об общей структуре

²⁹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2-А. С. 154.

сборника, необходимо отметить, что пьесы b-moll и h-moll имеют выраженное образное и фактурное сходство, что служит фактором, объединяющим между собой обе группы.

Разумеется, в свете «нерешительности» пятой пьесы, особую значимость приобретает последняя — «Песня венецианского гондольера» в тональности fis-moll (минорной доминанты по отношению к предыдущей). В образном плане это тоже «послесловие», но тонально оно не отделено столь решительно от предыдущих пьес. Представляется, что единству цикла служит и явное интонационное родство «гондольеры» со вторым номером, песней b-moll — в обеих мелодия строится на декламационном повторении одного звука.



Нотный пример № 6 - Песня без слов op. 30 № 2.



Нотный пример № 7 - Песня без слов op. 30 № 6.

Третий сборник «Песен без слов» op. 38, объединил в себе пьесы, созданные в 1836—37 годах. Он посвящен той же Элизе фон Воринген. Тут мы тоже сталкиваемся с тональным планом, подобным первой тетради: имеются два объединенных тональным родством раздела (Es-dur, c-moll) и (E-dur, A-dur, a-moll) и выделенное тональностью «послесловие» — «Дуэт» As-dur. Последняя пьеса имеет биографическую подоплеку — она была написана в июне 1836 года во

Франкфурте вскоре после знакомства Мендельсона с его будущей женой Сесиль Жанрено (Cecile Jeanrenaud). Кстати, эту пьесу особенно отмечал в рецензии Шуман. «Мне досадно, — писал он, — что в богатом немецком языке не находится слова, чтобы выразить нечто подобное без жеманства; но здесь беседуют влюбленные — тихо, сердечно, непринужденно»³⁰. Некие черты дуэтности обнаруживаются и во второй пьесе (проведение мелодии в басу и в верхнем голосе каноном в конце произведения).

Средняя медленная пьеса в ор. 38 (№ 4), как и соответствующие части предыдущих сборников (ор. 19 № 4, ор. 30 № 5), решена в духе хоровых песен, которые были популярны в немецких песенных союзах и обществах, так называемых Liedertafel («песенных столах»). Правда, Шуман отмечает в ней черты (характерные в целом для искусства бидермейера), из-за которых она для него уступает остальным: «Менее всего нравится мне четвертая; хотя она самая уютная, но по природе своей и самая прозаичная; она словно лежит, зарывшись в мягкие подушки, а не на воле, среди цветов и соловьиного пения»³¹.

Из двух быстрых частей сборника — Третьей Presto e molto vivace E-dur и Пятой Agitato a-moll — своей энергией и романтической страстностью выделяется последняя. Это один из типичных для композитора образов, органично порожденный его физическими и личностными особенностями — мемуаристы единодушно указывают на присущие Мендельсону подвижность, живость, быструю смену настроений. Кстати, и как пианист он был склонен к стремительным, быстрым темпам.

Четвертая тетрадь «песен без слов» ор. 53 (1839—41) вышла с посвящением Софи Хорслей (Sophy Horsley), дочери английского композитора и композитора, одного из основателей Лондонского филармонического общества. С семейством Хорслей Мендельсон дружил и вел оживленную переписку.

Тональный план сборника решен по-иному, нежели в предыдущих: все

³⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2-А. С. 73.

³¹ Там же. С. 73.

тональности родственные, с постепенным уменьшением количества бемолей от As-dur к a-moll; последняя же, шестая «песня» в одноименном мажоре — A-dur. В целом выстраивается вполне определенная трехчастная структура. На протяжении первых трех пьес происходит постепенная динамизация, сопряженная с ускорением темпа (Andante con moto As-dur — Allegro non troppo Es-dur — Presto agitato g-moll). Затем следует раздумчивое Adagio F-dur, и, наконец, быстрый финал, состоящий из двух пьес — «Народной песни» (“Volkslied”) Allegro con fuoco a-moll и Molto allegro vivace A-dur.

«Удалой» энергичный характер музыки, хоровой аккордовый склад в «Народной песне» очень перекликаются со стилем шумановских напористых аккордовых финалов (например, из «Карнавала», «Симфонических этюдов», Сонаты fis-moll и др.). Неудивительно, что тот в своей восторженной рецензии обращает внимание на фольклорную специфику музыки этого мендельсоновского опуса. По его мнению, пьесы тут отличаются «большой простотой, а в мелодическом отношении своими более легкими напевами, часто в народном духе. Это особенно относится к той песне, которую сам композитор назвал “Народной песней”; она возникла из того же приблизительно источника, из которого Эйхендорф почерпнул самые чудесные свои стихотворения, а Лессинг свой “Эйфелевский ландшафт”³². Невозможно ею послушаться»³³.

В Пятой тетради «Песен без слов» op. 62 (написаны в 1839—41 гг.), посвященной Кларе Шуман, мы встретимся с двухчастной структурой 4+2. Первый раздел, обрамленный соль-мажорными пьесами, включает в себя два номера, олицетворяющих резкий контраст — восторженную пьесу в B-dur и суровый, грозный траурный марш e-moll³⁴. Фактура последнего, написанного в

³² Имеется в виду немецкий художник-пейзажист Карл Фридрих Лессинг (1808–1880), прославившийся пейзажами Эйфеля — живописного нагорья на западе Германии между городами Ахен и Трир.

³³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Москва, 1979. Т. 2-Б. С. 50.

³⁴ Так эта часть именуется во многих изданиях, хотя название это не авторское.

традициях Бетховена, явно оркестральна, что является необычным для «песен без слов». Пятая и шестая пьесы образуют контрастную пару — печальная «Песня венецианского гондольера» а-moll и А-dur'ная песня, получившая в исполнительском обиходе заголовок «Весенняя». По-видимому, именно с последней связано посвящение всего цикла. Пьеса была написана Мендельсоном в подарок Кларе Шуман ко дню ее рождения, и еще до публикации имела шумный успех в ее исполнении, в том числе, во время гастрольной поездки в Россию³⁵. Думается, что при исполнении всего опуса перед пятой пьесой исполнителю уместно сделать некую паузу.

Шестой выпуск «Песен без слов» ор. 67 с пьесами 1843—45 годов посвящен Софи Розен (Sophie Rosen), возлюбленной его лондонского друга, дипломата и меломана Карла Клингемана (Karl Klingemann). Сборник стоит несколько особняком с точки зрения цикличности среди прижизненно изданных «Песен без слов». В его тональном плане трудно найти какую-то закономерность — Andante Es-dur, Allegro leggiero fis-moll, Andante tranquillo B-dur, Presto C-dur³⁶, Moderato h-moll, Allegro non troppo E-dur. Пожалуй, единственное, что дает исполнителю некую подсказку, — это чередование пьес по принципу «медленно - быстро». Он может мысленно объединять их парами и делать между ними соответствующие паузы.

Седьмой и восьмой выпуски, составленные из пьес, оставшихся в архиве композитора, не содержат и такого намека, так что пианист, задавшийся целью играть сборники целиком, может полностью положиться на свою интуицию и фантазию.

³⁵ Мендельсон восхищался ее искусством, 21 раз она выступала с оркестром под его управлением. Мендельсон играл с ней в фортепианных ансамблях, посвятил ей свое «Блестящее аллегро» ор. 92.

³⁶ Между прочим, до-мажорная пьеса, известная как «Прялка» («Spinnerlied»), получила этот заголовок не от автора.

1.2 Даниэль Баренбойм как исполнитель «Песен без слов»

Исполнительскую судьбу «Песен без слов» в целом можно считать счастливой. Миниатюры эти широко распространились в немецком музыкальном быту уже при жизни автора, а позднее прочно утвердились в концертном и педагогическом репертуаре в разных европейских странах, что, безусловно, способствовало повышению уровня пианистической культуры эпохи. Значимость фортепианного наследия Мендельсона прекрасно осознавал Антон Рубинштейн. Выдающийся российский пианист и композитор знакомил российских музыкантов и многочисленных любителей музыки с «Песнями без слов» в цикле «Исторических концертов», а также в лекциях по истории фортепианного искусства.

К сожалению, в последние годы «Песни без слов» звучат на эстраде и изучаются в музыкальных учебных заведениях далеко не столь интенсивно, как они того заслуживают. В Китае замечательный сборник Мендельсона поныне не получил широкого распространения, что является немалым упущением. Распространение музыки Мендельсона может способствовать более глубокому приобщению китайских пианистов к высоким достижениям европейской музыкальной культуры в целом.

Пленительные, внешне несложные и лаконичные пьесы Мендельсона нацелены на воспитание у пианиста подлинного профессионализма, на развитие слуховой и эмоциональной сферы. Как справедливо отмечает С. Грохотов, недооценка пьес Мендельсона предопределена особенностями современного слушательского восприятия, которое распространяется и на отношение к наследию Мендельсона педагогов фортепиано: «Солнечный гармоничный мир его музыки кажется наивным, лирика — сентиментальной»³⁷

Что касается современной концертной эстрады, то исполнение «Песен без слов» встречается лишь эпизодически. Как правило, на сцене исполняются лишь

³⁷ Грохотов С. В. Шуман и окрестности... С. 180.

отдельные номера. Аналогичная ситуация наблюдается и в учебном процессе. Однако подлинный масштаб «Песен без слов», их глубокий психологический подтекст раскрываются лишь при целостном осмыслении всего цикла. В исполнительском и педагогическом процессе убедительным может оказаться освоение отдельных тетрадей или же индивидуально составленных артистом микроциклов.

В связи с этим подлинным событием можно считать включение в репертуар всего мендельсоновского цикла «Песен без слов» таким современным мастером мирового класса как Даниэль Баренбойм. Пианист-философ и одновременно тонкий лирик, Баренбойм прославился как исполнитель крупнейших циклов классического и романтического фортепианного наследия — Тридцати двух сонат Бетховена, всех шубертовских сонат, шумановских циклов и др.

«Песни без слов» в его интерпретации воспринимаются как целостное масштабное произведение, включающее в себя разнохарактерные миниатюры и дающее представление обо всем многообразии и богатстве внутреннего мира композитора. Знакомство с прочтением мендельсоновского цикла Баренбоймом не может оставить слушателей равнодушными, а широкое распространение его звукозаписей способствует пересмотру сложившихся стереотипов и штампов в восприятии музыки Мендельсона в современную эпоху.

Надо сказать, что, несмотря на широкую известность Баренбойма, его творческая позиция и исполнительский стиль освещены в российском музыкознании весьма скупо. В связи с этим обращение к его искусству в рамках настоящей работы представляется весьма актуальным и способно расширить представления российских и китайских музыкантов и любителей музыки о диапазоне исполнительских прочтений мендельсоновской фортепианной музыки и об особенностях исполнительского стиля Баренбойма как одного из выдающихся пианистов современности.

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» — это энциклопедия стилей.

«Если сочинения ни на что не похожи, они, как правило, долго не живут, — говорил Л. Наумов, — ... Вся история музыки — нечто общее, покоящееся на единых законах, не противоречащее своим деталям, а, наоборот, складывающееся в целостную картину»³⁸. В «Песнях без слов» Мендельсона эта, отраженная в композиторском стиле, преемственность музыкальных поколений проявлена посредством намеков, аллюзий, что делает работу пианиста над их освоением чрезвычайно увлекательной и поучительной.

Будучи в творческом плане художником весьма многогранным, Мендельсон в молодые годы не только создавал музыку, но также пробовал свои силы в живописи. Между этими двумя видами деятельности мастера можно установить определенные параллели, что позволяет глубже проникнуть в его творческий мир. Светлые природные зарисовки Мендельсона-живописца покоряют светлыми пастельными тонами, они написаны на пленере и напоены воздухом. Равно как и песни без слов, картины Мендельсона отличаются прозрачностью колорита, строгостью и четкостью линий. Они озарены каким-то внутренним светом, полны тишины, спокойствия и созерцательности. Они зримо встают перед взором слушателя, когда речь идет об интерпретациях Баренбоймом целого ряда мендельсоновских миниатюр.

Сорок восемь «Песен без слов» объединены композитором в восемь тетрадей. Как нам представляется, каждую из тетрадей можно истолковывать как целостный художественный комплекс, имеющий в своей основе определенный драматургический замысел. Разумеется, это лишь предположение, однако в исполнении Баренбойма такая внутренняя смысловая обусловленность в последовательности номеров, на наш взгляд, отчетливо просматривается.

³⁸ Наумов Л. Н. Под знаком Нейгауза: беседы с К. Замоториной. Москва, 2002. С. 250.

Вспомним, что первая тетрадь ор. 19 создавалась композитором в его счастливые молодые годы. В ней, равно как и в листовских «Годах странствий», отражены неповторимые впечатления, полученные Мендельсоном в период путешествий по Италии и Швейцарии. Сказочная природа этих стран восхищала и вдохновляла творческую фантазию художника. Это ярко дает о себе знать в романтически-восторженном поэтическом настрое его сочинений, прежде всего - в «Песнях без слов».

Первая тетрадь открывается двумя весьма различными по характеру миниатюрами лирического плана, несхожесть которых ярко отражена в интерпретации Баренбойма. Третий-пятый номера воспринимаются в прочтении пианиста как единый микроцикл, в котором четвертый, предельно лаконичный номер выполняет функцию интермеццо. Венчает первую тетрадь полная жизни и движения «Песнь венецианского гондольера», словно символизирующая принцип непрерывного течения времени.

Обратимся к первому номеру из первой тетради «Песен без слов», который написан в светлой тональности E-dur и исполняется в темпе *Andante con moto*. Этот спокойный характер движения, характерный для немецкой песенности, задает эмоциональный настрой всему циклу.

Нельзя не отметить, что Мендельсон широко использует во всех восьми тетрадях «Песен без слов» шкалу темпов *Andante*, дополняя термин разноплановыми уточнениями (*Andante grazioso*, *Andante espressivo*, *Andante con moto*, *Andante sostenuto* и др.). Восхищает мастерство, с которым Баренбойм реализует эти тонкие, допускающие неоднозначные истолкования, темповые градации, которые исключительно важны для убедительного воплощения музыки композитора. Традиционно темп *Andante* считался «самым немецким», наиболее характерным для отражения меланхолического состояния души.

Пианист играет первую пьесу цикла размеренно в плане ритма, а в звукотембровом отношении исключительно бережно. Мастер как бы издали прислушивается к гармоническим и мелодическим особенностям полифонической материи, в которой явственно пролеживается каждый из трех

фактурных пластов. Педаль пианист использует с большой осмотрительностью. По характеру звучания гармонические фигурации в преподнесении Баренбойма напоминают барочную лютню, обладавшую исключительно своеобразным — нежным и серебристым колоритом. Отметим, что оригинальное звучание лютни оказалось исключительно привлекательным как для композиторов, так и для исполнителей аутентического направления в XX-XXI веках.

Игра Баренбойма, на первый взгляд, может показаться несколько умозрительной, рациональной, отстраненной, но именно подобный ракурс видения позволяет мастеру добиться уникального оптического эффекта в преподнесении всех голосов фактуры, в которой можно усмотреть барочное начало. Динамические контрасты пианист толкует в плане диалогическом: вопрос-ответ. Особое внимание уделяет он выразительной интонационной подаче басовой партии, выделяя восходящие ходы на малые секунды.



Нотный пример № 8 - «Песни без слов» op.19 No. 1

Немногочисленные авторские указания акцентов исключительно значимы для пианиста. Он выполняет их порой с привлечением агогических эффектов, что производит весьма экспрессивное впечатление. Так, весьма неординарным представляется авторское обозначение <...>, которое приходится на третью долю такта 11. Такого рода знаки нередко можно встретить в тексте произведений Шумана. П. Егоров именуется подобное обозначение «эготоном» и относит его к области агогических акцентов. Не случайно именно на этот звук приходится аппликатурное указание о подмене пальца (4-5).



Нотный пример № 9 - "Песни без слов" op.19 No. 1

На протяжении всей пьесы Баренбойм сохраняет предпочтительно выровненный динамический уровень в сфере *piano*, демонстрируя немалую психологическую выдержку: «Играть тихо и выразительно очень трудно, это, наверное, труднее всего»³⁹, — говорил Л. Наумов.

В кульминационных эпизодах (тт. 19-20), где композитор указывает *fortissimo*, важно избежать резкого, «стучащего» звука, что не может иметь места в исполнении весьма сдержанной по своему эмоциональному накалу музыки Мендельсона. «Искать меру *f* и *p* надо не в силе звука, а в рельефности главного по отношению ко всему остальному»⁴⁰, — советовал пианистам Н. Перельман.

Что касается Баренбойма, то в данных эпизодах он отнюдь не форсирует звучание, а переходит к декламационно-приподнятой подаче материала в плане интонационном. Штрих легато сменяется несколько скандированным, предельно отчетливым *non legato* и *маркато*, что и позволяет достичь желаемого эффекта:



Нотный пример № 10 - "Песни без слов" op.19 No. 1

³⁹ Наумов Л. Н. Указ. соч. С. 53.

⁴⁰ Перельман Н. Е. В классе рояля. Санкт-Петербург, 1994. С. 7.

Нельзя не сказать и об особом звучании инструмента под пальцами Баренбойма. При исполнении данной миниатюры пианист не стремится к достижению глубокого тона, который не соответствует композиторскому стилю автора. Это скорее напевность при хрустально ясном звуке, который отличал звучание старинных роялей фирмы Плейель, широко распространенных в эпоху Мендельсона. Создается впечатление, что Баренбойм играет именно на этом инструменте из далекого прошлого, когда звуковые идеалы были несколько иными, чем в наши дни.

В ином ключе преподносит пианист Вторую миниатюру из первой тетради цикла, написанную в тональности a-moll и исполняемую в темпе *Andante espressivo*. Сам характер звучания инструмента преобразуется — становится более вокализированным, вибранным. Эту пьесу можно отнести к жанру фортепианного романса, и в ней особую роль играет звукотембровая составляющая. Для Баренбойма особо важна авторская рекомендация *espressivo*: он исполняет эту пьесу с большой долей чувствительности, что придает его игре особый старомодный шарм. Именно так, можно полагать, звучали сочинения подобного настроения в любительском музицировании эпохи бидермайера.

Обратим внимание на выразительную, несколько преувеличенную задержку пианистом вокализированного затакта и на акцент, который сопровождает этот начальный звук темы при втором ее проведении. Авторские указания акцентов (особенно в средних голосах) и *sf* пианист трактует как затаенные вздохи сокрушения и сожаления. Немаловажна роль аккомпанирующего голоса, в котором прослушиваются элементы скрытой полифонии. Баренбойм использует здесь агогические оттяжки, не отступая при этом от признанных канонов хорошего вкуса:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The top system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part features a melodic line with various ornaments and slurs, marked with dynamics *sf*, *p*, and *mf*. The left-hand part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The bottom system continues the piece, with the right-hand part marked *cresc.* and *dimin.*. Both systems include detailed fingering numbers (1-5) and articulation marks like accents and slurs.

Нотный пример № 11 - “Песни без слов” op.19 No. 2

В целом, неповторимое исполнение Баренбоймом данной миниатюры — мастерская стилизация, прибегнуть в которой могут лишь мастера высочайшего класса. Малейший пережим здесь может лишить музыку присущего ей благородства.

В иную — активную, полную жизни и движения атмосферу погружает пианист слушателя, исполняя популярнейшую «Песнь итальянского гондольера» (тональность *fis-moll Allegretto tranquillo*). В темповом плане пианист исполняет пьесу достаточно подвижно, приближаясь скорее к *Allegro*, что отличает манеру его исполнения от общепринятого, эмоционально более сдержанного. В свободно льющемся распеве рояля, в изысканных ритмических отступлениях пианиста дает о себе знать характерная манера исполнения, приближенная к стилю *bel canto*. В целом, преподнесение Баренбоймом данной миниатюры весьма оригинально по своему настрою.

Вторая тетрадь, включающая номера 7-12, полна ярких эмоциональных контрастов. Уже две первые пьесы цикла символизируют различные грани душевных состояний. Поражает неисчерпаемая, смелая фантазия пианиста и его исключительное мастерство — в каждой из миниатюр находит он свой характер туше, свой ритмический пульс, свою индивидуальную исполнительскую интонацию. Подражать Баренбойму во внешне раскованной, но математически выверенной во всех деталях манере преподнесения материала практически

невозможно.

Вторую тетрадь op.30 открывает Седьмой номер цикла (тональность Es-dur), пианист исполняет в непривычно подвижном темпе, восторженно и возбужденно. Избранный пианистом темп приближается скорее к *Allegretto espressivo*, нежели к *Andante*. Для Баренбойма главным становится авторское указание *espressivo*, которое он трактует как основополагающее. В этой миниатюре ощутимо влияние Шопена: Мендельсон унаследовал интеллектуализм польского гения, а также его умение, оставаясь в рамках определенного жанра, трактовать его по-своему.

Прежде всего, оно проявлено в фактурном и мелодическом решении произведения, обильное использование педали при наличии завуалированной полиритмии, полифонических изысках и пр. Для гармонического языка седьмой «Песни без слов» характерны также достаточно смелые, модуляционные «соскальзывания» (т. 8-10 и далее). Имеют место также хроматические эффекты, что роднит пьесу Мендельсона с изысканным шопеновским стилем.

Баренбойм эти параллелизмы с шопеновским стилем весьма деликатно, но настойчиво подчеркивает. Весьма возбужденно, но без нарочитой аффектации звучат в его исполнении *sf*, придающие музыке известный драматизм, что также характерно для шопеновского мироощущения:

Andante espressivo. Op. 30. № 1.

Нотный пример № 12 - «Песни без слов» op.30 No. 1

Последующий номер (тональность b-moll) являет собой достаточно резкий контраст предшествующему. Здесь в исполнении Баренбойма завуалировано угадывается шумановская импульсивная нота. В тексте имеют место

характерные *ret...a tempo*, а в динамическом плане *cresc...molto cresc...con fuoco*. Весьма экспрессивен и оригинален размер пьесы — 6/16.

В данной миниатюре достаточно сложно в темпе *Allegro di molto* соблюсти авторские артикуляционные обозначения — короткие лиги и стаккато в триольных ритмах, которые накладываются на арпеджированные децимы сопровождения. Осмотрительное использование педали и четкость звуковой атаки позволяет пианисту добиться удивительно ясного преподнесения сбалансированного в фактурном плане музыкального материала:



Нотный пример № 13 - «Песни без слов» op.30 No. 2

Коду, написанную в одноименном мажоре, Баренбойм исполняет компактно, предельно динамично, сжато и на едином дыхании. Подобная оригинальная манера преподнесения материала — порывистость в сочетании с устойчивостью — побуждает вспомнить «Токкату» Шумана.

Девятая песня (тональность E-dur, темп *Adagio non troppo*) ассоциируется с гармонично выстроенным, строгим, спокойным и торжественным звучанием хора. Баренбойм исполняет пьесу удивительно стройно, гармонично, в плане подачи звука несколько приглушенно, как бы издалека. Это относится к контрастам-противопоставлениям на всем протяжении данной, весьма лаконичной пьесы. Подобное решение неожиданно и чрезвычайно экспрессивно, особенно, если рассматривать данный номер в контексте второй тетради как единого микроцикла.

Пятый номер второй тетради – Десятая пьеса цикла – ярко романтична, красочна и богата в плане пианистическом. В этой развернутой миниатюре

ощутимо известное родство с виртуозной, эстрадно приподнятой и не лишённой горделивого пафоса манерой волеизъявления Листа. Однако эти особенности листовского стиля подаются пианистом приглушенно, завуалировано, как намек.

Экзальтация даёт о себе знать в характере движения, которое у Баренбойма в полной мере соответствует авторской темповой рекомендации *Agitato e con fuoco*. Вследствие этого музыка звучит полетно, фантастично, моментами ирреально, что свойственно Мендельсону как художнику. Целостности преподнесения данной масштабной «Песни без слов» способствует уникальная «звукотворческая воля» Баренбойма, прежде всего — «ритмоволя» и «линиеволя» (К. Мартинсен).

9. *Adagio non troppo.* Op. 30. № 3.

Нотный пример № 14 - «Песни без слов» op.30 No. 3

Одиннадцатая «Песня без слов» (тональность D-dur, темп *Andante grazioso*) — замечательный образец характерной для Мендельсона несколько отстраненной, сдержанной и одновременно изысканной лирики. На протяжении всей пьесы изложенная октавами и аккордами простая мелодическая линия звучит на фоне непрерывного движения фигураций тридцать вторыми, которые должны исполняться *Il basso sempre hiano t ltggierissimo*.

Следуя авторской рекомендации, Баренбойм практически не использует здесь педаль, вследствие чего партия левой руки звучит в барочной манере. Динамические контрасты в исполнении пианиста достаточно рельефны, однако единый мерный и спокойный настрой музыкант неизменно сохраняет на протяжении всей пьесы.

Andante grazioso.
Il Basso sempre piano e leggerissimo

Op. 30. № 5.

11.

Нотный пример № 15 - “Песни без слов” op.30 No. 5

Венчает вторую тетрадь вторая «Песня венецианского гондольера» (номер двенадцать), которую Баренбойм играет в несколько иной манере, нежели пьесу с аналогичным названием из Первой тетради. Прежде всего, это дает о себе знать в плане темпа (*Allegretto tranquillo*), который весьма сдержан, даже слегка заторможен. Пианист предельно рельефно подает мелодическую линию, которая почти скандируется на фоне плавно текущего аккомпанемента при размере 6/8. Призывно и ярко звучат отдельные акцентированные доли, которые пианист несколько продлевает, словно побуждая вслушаться в их уходящее, отдаляющееся звучание. Лиги и паузы выполняются мастером точно, даже несколько подчеркнута и преувеличенно, особенно чередование коротких и длинных лиг. Все эти приемы в целом придают характеру музыки большую определенность и устойчивость

Op. 30. № 6.

12.

Allegretto tranquillo.

Нотный пример № 16 - “Песни без слов” op.30 No. 6

Треши в коде воспринимаются как символы, жесты прощания. Вследствие этого пьеса воспринимается как некий эпилог, завершение, который носит легкий

налет печали, чему способствует также минорная тональность пьесы (fis-moll). В целом решение Баренбойма способствует архитектонической убедительности в передаче второй тетради «Песен без слов» в ее целостности.

Неприхотливый, полный активного движения Тринадцатый номер открывает Третью тетрадь op.38. Эта шубертианская по настрою миниатюра словно воплощает характерный для немецкой народной песенности призыв «Immer weiter». Характерно и авторское указание темпа *Con moto*, открывающее перед исполнителем широкий простор в определении характера движения. Текучести музыки способствует также размер 6/8.

Тональность песни Es-dur, что способствует созданию светлого настроения. Вся фактура насквозь пропеваается: басы исполняются *legato sempre*, мелодическая линия — *cantabile*.

Что касается Баренбойма, то он исполняет эту пьесу достаточно подвижно, но по внутреннему настрою как бы неспешно, спокойно. Создается впечатление, что перед странником, идущим по дороге, предстоит долгий путь. Мелодия напеваается легко, гармоническая основа в басовом голосе звучит четко и несколько изолированно, что ассоциируется с ритмом активного шага. Подобное интерпретаторское решение представляется весьма убедительным в плане художественном, учитывая достаточно развернутый объем пьесы при сохранении однотипной фактуры:

13.

Op. 38. № 1.

Нотный пример № 17 - “Песни без слов” op.38 No. 1

Четырнадцатая песня по жанру приближается к романсу. В трактовке

Баренбойма она предстает как продолжение, развитие предшествующего номера. Этому способствует и характер движения *Allegro non troppo* и активный, деятельный характер сопровождения в средних голосах. Меняется лишь красочный колорит музыки, чему способствует тональность *c-moll* (параллельная *Es-dur*-у предшествующего номера).

Весьма неожиданно и чрезвычайно интересно трактует Баренбойм Пятнадцатую песню. Темп — *Presto e molto vivace*, неожиданны и чарующи динамические всплески. Фигурации в преподнесении пианиста звучат иллюзорно, бестелесно и одновременно рассыпчато, подобно искрам на фоне ночного неба.

Для Баренбойма это отнюдь не бравурный, виртуозный, эффектный, а скорее полный тайны фантастический номер, восходящий по эмоциональному настрою к Увертюре Мендельсона «Сон в летнюю ночь»: «...музыка пребывает в ирреальном пространстве-времени. В ней угадываются шорохи, свист, шелест: «Я лечу луны быстрее, я служу царице фей» (В. Шекспир)»⁴¹.

Presto e molto vivace. Op. 38. № 3.

* * *

Нотный пример № 18 - “Песни без слов” op.38 No. 3

Шестнадцатая песня (Четвертый номер Второй тетради) возвышенная и полная гармонии хоровая миниатюра. Темп *Andante* *A-dur*. В характере музыки этой пьесы исследователи усматривают сходство с Четвертой и Девятой

⁴¹ Цит. по: Смирнова М. На легком челноке искусства. ... С. 139.

миниатюрами. Баренбойм трактует эту пьесу как момент отдохновения и умиротворения.

Семнадцатая песня вновь побуждает вспомнить о Шумане с его порывистой двойственностью, что пианист выявляет ярко и экспрессивно. Тональность номера — *a-moll*, темп *Agitato*. Самое сложное здесь — сохранить противостояние двух штрихов: мелодическая линия в дисканте исполняется певуче с волнообразными наплывами и возбужденными акцентами, а линия баса — размеренно и отрывисто. Обращает на себя внимание предельно детализированная авторская динамика, которая должна соблюдаться неукоснительно.

В интерпретации Баренбойма миниатюра предельно насыщена яркими, но сжатыми, подобными вспышкам, кратковременными контрастными противопоставлениями. Полный тревоги и возбуждения характер музыки пианист передает посредством активного использования не только динамических, но также агогических эффектов.

Подобный подход в исполнении сочинений Мендельсона требует высочайшего уровня профессионального мастерства, ибо любой пережим здесь может привести к тому, что Б. Асафьев именовал «преувеличением роли сердечных интонаций». Мелодия в басу носит в трактовке Баренбойма подчеркнуто ямбический склад, то есть направлена как бы из затакта к сильной доле, что приводит к создающему эмоциональную взрывчатость несовпадению интонационных вершин. Чрезвычайно экспрессивно звучат у пианиста моменты, отмеченные в тексте агогическим нюансом *fr.*

Особого внимания заслуживает заключительный номер Третьей тетради, озаглавленный «Дуэт». Тональность *As-dur*, темп — *Andante con moto*. Для Баренбойма в исполнении данного номера, как и многих других песен, основной становится авторская рекомендация *con moto*. Соблюдение ее позволяет осуществить весьма неординарное авторское пожелание: «Оба голоса должны все время отчетливо выступать на первый план»:

Duetto.

Op. 38. № 6.

18.

NB. Die beiden Stimmen müssen immer sehr deutlich hervorgehoben werden.
Andante con moto. *piano*

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The tempo is marked 'Andante con moto' and the dynamics are 'piano' (p) and 'piano' (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1 2, 4 1, 5 4, 5 4, 5). There are also some unusual markings like '3' above notes and '5 4' above notes.

Нотный пример № 19 - «Песни без слов» op.38 No. 6

Баренбойм придерживается довольно умеренного динамического уровня, играет напевно, моментами распевно, но легким, скользящим звуком, соблюдая единую меру ритмической пульсации. В его преподнесении «Дуэт» предстает как характерный для эпохи бидермайера домашний вокальный ансамбль, звучащий в сопровождении лютни. Этот прелестный в своей прозрачной благозвучности инструмент имеет особый шарм, который Баренбойм мастерски умеет воплотить. «Дуэт» воспринимается как умиротворенное и примиряющее завершение Третьей тетради цикла.

Переход от исполнения Третьей тетради к Четвертой предполагает достаточно продолжительный временной перерыв. Нельзя не вспомнить, что Четвертая тетрадь «Песен без слов» op. 53 была издана через четыре года после Третьей, в 1841 году. Для Мендельсона это было время серьезных жизненных свершений. Вдохновленный счастливым началом семейной жизни, композитор много путешествует. Именно в этот период он активно борется за открытие Лейпцигской консерватории, вкладывая в это дело все свои силы. Не случайно, многие сочинения этого периода, в том числе и «Песни без слов» носят светлый, жизнеутверждающий характер.

Четвертая тетрадь открывается песней лирического плана, которая выражает нежное сердечное чувство. Девятнадцатый номер написан в тональности As-dur и в излюбленном композитором темпе Andante con moto.

Пьеса спокойная, мерная, гармоничная. Она основана на фигурационном материале, который приближен к прелюдиям И.С. Баха.

На наш взгляд, именно эту параллель выявляет в своем исполнении Баренбойм. Педаль пианист использует умеренно, динамика главным образом несколько приглушенная, каждый звук произносится отчетливо. Вспоминается замечательное высказывание Г. Нейгауза: «Звук должен быть закутан в тишину, звук должен покоиться в тишине, как драгоценный камень в бархатной шкатулке»⁴².

Двадцатая песня (Es-dur) — радостная, порывистая, передает возвышенное состояние радости, жизненного счастья. Невольно напрашивается параллель с шумановской пьесой из цикла «Детские сцены» — «Абсолютное счастье». Темп *Allegro non troppo*. Композитор добавляет также обозначение *sehr innig*, что означает очень интимно, сердечно. Музыка пьесы, безусловно, является отражением глубокого личного любовного чувства, ведь, как отмечалось выше, «Песни без слов» — своеобразные дневниковые записи композитора.

Баренбойм, следуя пожеланиям автора, играет эту миниатюру внешне сдержанно, но с глубоко затаенным внутренним чувством. Проникновенны порывистые восходящие ходы в мелодии. Несколько продлевает он паузы в т. 5,9 и далее, что отражает возбужденное дыхание. Рекомендуем прислушаться к тому, как исполняет пианист репетиции аккордов в партии сопровождения — они четко выстроены по вертикали и переходят один в другой практически без толчков. Вспоминаются слова К. Игумнова: «В кантилене, аккордах, тянущихся звучаниях (р и pp) всегда надо ощущать дно клавиатуры, подобно тому, как при ходьбе мы чувствуем почву под ногами (но не вдавливаем ее)»⁴³.

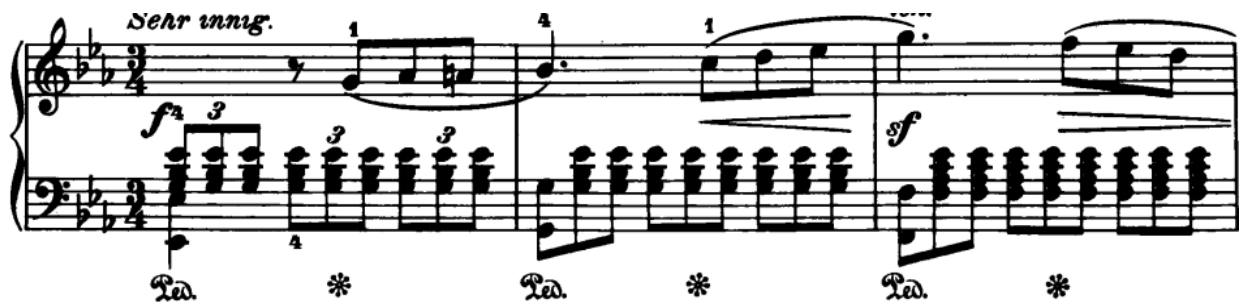
Двадцать первая песня полна жизненной активности и страсти. Подобное творческое волеизъявление весьма характерно для композиторов-романтиков.

⁴² Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога. М., 1982. С. 95.

⁴³ Игумнов К. Мои исполнительские и педагогические принципы // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Москва: Ленинград, 1966. С. 145.

Эта пьеса Мендельсона дает возможность пианисту проявить свои виртуозные возможности во всем блеске. Однако в исполнении Баренбойма эта пьеса, равно как и другие номера аналогичного склада, звучит не эстрадно эффектно, а скорее феерично, мистично, ирреально, что поражает воображение слушателя.

Двадцать вторая песня написана в редком для мендельсоновских пьес темпе *Adagio*. Эта лаконичная, психологически насыщенная миниатюра медитативного плана являет собой отражение глубокого философского раздумья. Мелодия звучит плавно, очень певуче (*cantabile*). Это одна из немногих песен, которую Баренбойм исполняет насыщенным вибратным звуком. Пианист играет ярко, подчеркнуто выделяя интонационные вершины, отмеченные в авторском тексте указаниями *sf* и *con forza*:



Нотный пример № 20 - «Песни без слов» op.53 No. 2

Резким контрастом предстает последующий номер «Народная песня», который в исполнении пианиста звучит ясно, просто, уверенно и реалистично. Эта торжественная, жизнелюбивая народная песня хорового склада в тональности *A-dur* вселяет ощущение уверенности, активной деятельности и оптимизма.

Миниатюра весьма развернута, характер фактурного изложения приближается к токкатному. Особенно важно здесь в темпе *Molto allegro, vivace* добиться четкости и найти гармоничное соответствие всех пластов фактуры. В исполнении Баренбойма венчающая Четвертую тетрадь «Народная песня» звучит четко, звонко, достаточно прозрачно и ритмически предельно устойчиво.

Пятая тетрадь цикла «Песни без слов» op. 62 была опубликована в 1844 году — за три года до смерти композитора. В этот жизненный период здоровье Мендельсона заметно ухудшается, все чаще задумывается он о бренности и суетности бытия, все чаще испытывает приступы меланхолии. Это не могло не отразиться и на содержании музыки пятой тетради. Не случайно в ее состав входит «Похоронный марш». «И почему этот баловень судьбы прожил так мало — всего 38 лет, — вопрошает А. Кенигсберг, — и последние его письма полны горечи, хотя внешне жизнь его — непрерывная цепь успехов?»⁴⁴.

Пятая тетрадь, включающая номера 25 — 30, открывается спокойной задумчивой песней кантиленного плана. Она воспринимается как своеобразный романс для фортепиано; тональность G-dur, темп — *Andante espressivo*.

Баренбойм исполняет пьесу в подчеркнуто сдержанном движении, выразительно и рельефно опевая все мелодические изгибы. Весьма свободно используется педаль, что подчеркивает романтический колорит произведения. Фигурации преподносятся исполнителем мерно и завораживающе ровно, без малейших ритмических отступлений. Настойчиво выявляет пианист неизменность ритмического рисунка мелодической фигуры в дисканте. Возможно, отчасти вследствие этого, данный номер, невзирая на мажорный лад, звучит в интерпретации Баренбойма печально, моментами даже обреченно:

25. *Andante espressivo.* Op. 62. № 1.

p *legato* *cresc.*

Нотный пример № 21 - «Песни без слов» op.62 No. 1

⁴⁴ Кенигсберг А. Указ. соч. С. 15.

Ярким контрастом ему предстает 26-я песня без слов, которая в безжалостном неукротимом порыве словно сметает все психологические преграды: тональность B-dur, характер движения *Allegro con fuoco*. Баренбойм играет эту пьесу яростно, сжато и также очень мерно, на едином дыхании. Вся пьеса предстает монолитной, проносится перед взором слушателя как единое звучащее мгновение:



Нотный пример № 22 - «Песни без слов» op.62 No. 2

Центральной смысловой кульминацией цикла «Песни без слов», каковым нам представляется в целом вся Пятая тетрадь, становится третий ее номер «Похоронный марш». Тональность пьесы e-moll, темп — *Andante maestoso*. Баренбойм играет всю пьесу словно единым блоком. При этом пианист отнюдь не прибегает ни к чрезмерно медленному характеру движения, ни к динамическим преувеличениям.

Триоли произносятся Баренбоймом предельно ровно, акценты на сильных долях практически незаметны, что усиливает траурный, печальный, моментами даже безысходный психологический настрой произведения. Аккорды на *f* — *ff* звучат ёмко, исключительно стройно, торжественно, цельно. Пианист достигает благодаря тонкой дифференциации пластов фактуры при большой мощи звучания впечатляющего разнообразия в их подаче, особенно при гармонических сдвигах. «Звуковая перспектива в музыке всегда есть, — говорил К. Игумнов, — это перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания. Нельзя играть все одинаково выпукло и

выразительно: в музыке, как и в живописи, есть передний и задний план»⁴⁵. Это подлинное *Maestoso* при темпе *Andante*, что и предписано автором:



Нотный пример № 23 - “Песни без слов” op.62 No. 3

Многие пианисты имеют склонность играть музыку подобного эмоционального настроения не *Maestoso*, а скорее *Grave*. Однако, как отмечает легендарный австрийский пианист А. Шнабель, понятия эти далеко не идентичны. *Maestoso* отражает подлинно возвышенное состояние души, тогда как *grave* являет собой, по убеждению легендарного австрийского музыканта, скорее отражение «груза личной неполноценности»⁴⁶. Улавливать и передавать столь тонкие в психологическом плане темповые градации по плечу лишь большому мастеру.

Нельзя не обратить внимание на различие в преподнесении Баренбоймом штриха стаккато в 26-м и 27-м номерах мендельсоновского цикла. В этом плане пианист достигает большого художественного разнообразия, что чрезвычайно важно при исполнении музыки данного стиля. Как отмечает И. Гофман, «существует стаккато от руки, стаккато кистевое и стаккато пальцевое»⁴⁷. Баренбойм в номере 26 использует стаккато кистевое, а в «Похоронном марше»

⁴⁵ Цит. по: Мильштейн Я. И. К. Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики // Вопросы фортепианного исполнительства. Москва, 1965. Вып. 1. С. 153.

⁴⁶ Бетховен Л. 32 сонаты для фортепиано / редакция А. Шнабеля. Москва : Музыка, 1977. С.

⁴⁷ Гофман И. Фортепианная игра : ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва, 1961. С. 113.

— стаккато от руки, что и приводит к достижению необходимого художественного эффекта.

Двадцать восьмая песня, сочиненная композитором в том же 1843 году, являет собой другую грань мендельсоновского мироощущения. Тональность пьесы G-dur, темп *Allegro con anima*, размер 9/8, что призывает к активности. Это светлая, оживленно-приветливая пьеса-дивертисмент, которая, как нам представляется, носит салонный характер. Музыка призывает к активному движению, в ней ощутимо танцевальное начало. Композитор указывает: *Mit vieler Innigkeit vorzutragen*, что предполагает непосредственное, искреннее, интимное выражение чувств. Именно таковой, глубоко личной, потаенной предстает данная миниатюра в исполнении Баренбойма. В его преподнесении двадцать восьмой номер цикла воспринимается как минута отдохновения, покоя. Вместе с тем, игра его лишена даже налета сентиментальности, к которой нередко склоняются учащиеся и которая отнюдь не свойственна художественному и психологическому мироощущению композитора.

В аналогичном ключе трактует пианист и двадцать девятый номер — «Песню Венецианского гондольера». Можно полагать, что постоянное возвращение композитора к данной теме не случайно — оно символизирует некую устойчивость бытия, повторяемость состояний и событий, возврат их на круги своя.

Баренбойм исполняет «Песню Венецианского гондольера» в стилизованной манере. Это вольный распев, в котором несколько аффектировано, театрально подчеркиваются и оттягиваются во времени опорные доли тактов, отмеченные в авторском тексте посредством многочисленных обозначений *sf* и *ff* >:



Нотный пример № 24 - «Песни без слов» op.62 No. 5

Завершает Пятую тетрадь легкая грациозная «Весенняя песня», которая несет отдохновение и веселье, отвлекает от серьезных размышлений. Как верно отметила М. Смирнова, «Мендельсон умел ценить шарм развлекательной музыки — ее блеск, остроумие, легкость»⁴⁸.

Следует отметить, что все номера из Пятой тетради «Песен без слов» достаточно лаконичны по сравнению со многими другими из предшествующих тетрадей. С годами Мендельсону становится все более близким сжатое, концентрированное волеизъявление.

Шестая тетрадь была опубликована в 1845 году. В этот период для мироощущения композитора характерна психологическая углубленность, философичность. Это дает о себе знать в первой пьесе тетради (номер 31), в основе которой лежит задумчивая кантиленная мелодия. Фактура пьесы достаточно плотная, трехголосная (моментами переходящая в четырехголосную). Авторские указания предусматривают богатое использование педали.

Тональность песни Es-dur, темп — Andante. Баренбойм исполняет эту миниатюру достаточно подвижно, ближе к Allegretto. Немаловажную роль играют в его интерпретации фигурации, которые произносятся кантиленно, выпукло, что едва ли не уравнивает их по значимости с текучей мелодической линией. Вследствие весьма осмотрительного использования пианистом педали при исполнении гармонических фигураций на первый план выходит полифоническое начало, которое роднит музыку пьесы с аналогичными по фактурному изложению и эмоциональному наполнению сочинениями И.С. Баха.

Вторая пьеса тетради (номер 32, Тональность пьесы fis-moll.) — легкая, прозрачная, призрачная по настрою. Это ярко выявляет в своем исполнении Баренбойм, который при темпе Allegro leggiero избирает сухое, шелестящее, чуть постукивающее стаккато, что позволяет выявить потаенный трагический подтекст произведения. Особенно ярко это проявлено при динамике piano,

⁴⁸ Смирнова М. На легком челноке искусства.... С. 136.

которая доминирует в данной песне без слов:



Нотный пример № 25 - “Песни без слов” op.67 No. 2

Что касается эпизодов forte, то они у Баренбойма звучат звонко, даже резко, но без утяжеленности. Пианист достигает здесь весьма интересного, своеобразного тембрового решения, которое не использовалось в номерах из предшествующих тетрадей цикла «Песни без слов».

Третья пьеса (номер 33, Тональность В-dur Andante tranquillo) продолжает линию спокойных, уравновешенных, лирических миниатюр композитора. Ее отличает нисходящая направленность линии мелодического голоса, мерный, чуть покачивающийся аккомпанемент вселяют отрешенную медитативную, даже, пожалуй, статичную, безысходную ноту в эмоциональный настрой музыки, что и подчеркивает своим исполнением Баренбойм.

Особое место в Шестой тетради занимает миниатюра «За прялкой», которая благодаря своей живости и привлекательности сразу обрела немалую популярность и сохраняет ее поныне. Эту пьесу, исполняемую в темпе Presto, можно рассматривать как своеобразный и весьма непростой по поставленным пианистическим и звуковым задачам фортепианный этюд.

Пьеса весьма развернута, но исполняется как бы на едином дыхании, без перерывов. Самое главное здесь — добиться идеальной звуковой росности в исполнении фигурированных пассажей, что требует подлинного мастерства.

Акценты и sf, коих немало в авторском тексте, должны звучать звонко и четко, украшая, обогащая деталями, но, не прерывая безостановочное течение

МУЗЫКИ:

The image shows a musical score for two systems of piano and bass clef staves. The first system includes markings for *f*, *dimin.*, *sf*, *p*, and *cresc.*. The second system includes markings for *ritardando*, *Tempo*, and *p*. There are also some handwritten annotations like 'л.в. 5' and asterisks. The score is written in a minor key and features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Нотный пример № 26 - "Песни без слов" op.67 No. 3

В преподнесении Баренбойма создается впечатление, что пьеса «За прялкой» исполняется на старинном фортепиано, или даже на клавесине, настолько четко, звонко, легко и ясно артикулируется каждый звук пассажей при стремительном, вихревом темпе.

Тридцать пятый номер (тональность h-moll, темп — Moderato) — вновь лирическая пауза, своеобразное интермеццо, предполагающее некий переход к новому. Пьеса сумрачна, печальна по колориту. Во всяком случае, именно в таком ключе трактует ее Баренбойм, который играет пьесу намеренно статично, монотонно, безысходно.

На фоне Шестой тетради выделяется заключительный ее номер — «Колыбельная песня». Согласно особенностям жанра, колыбельная благодаря мерной однообразной завораживающей повторяемости одних и тех же ритмоинтонаций сопоставима с магией, волшебством. Эта светлая по эмоциональному настрою миниатюра Мендельсона по характеру изложения отличается простотой, даже элементарностью. Тональность E-dur, темп Allegretto non troppo:

(Wiegenlied genannt.)
Allegretto non troppo.

36.

leggiero

sempre simili col Pedale

Нотный пример № 27 - “Песни без слов” op.67 No. 6

Мелодия своей непосредственностью восходит к фольклорным традициям. Немаловажную роль играет преподнесение аккордов в басу, которые композитор рекомендует исполнять *leggiero sempre simile con pedale*. Показательно, что именно сочинением этого жанра, несущего примирение, просветление, умиротворение и прощение, завершает Мендельсон столь значимую в его жизни Шестую тетрадь. Ведь именно Шестая тетрадь оказалась последней среди опубликованных при жизни композитора «Песен без слов».

1.3 «Песен без слов» в интерпретации Марии Гринберг

Мария Израилевна Гринберг – удивительный мастер, покоривший публику оригинальным и высоко профессиональным исполнением классической и романтической музыки. Исполнительская деятельность пианистки относится к советской эпохе, когда она обрела широкую известность среди подлинных ценителей фортепианного искусства. Артистка обладала сильным характером, большой целеустремленностью, благодаря чему сумела сплотить вокруг себя «свою публику», состоявшую из профессионалов и любителей, подлинных

ценителей искусства.

«Она имела внутреннее величие, чтобы не опускаться до каких-то мелких чувств и играла на высоком уровне»⁴⁹, – вспоминает ученик пианистки С. Вартанов. По складу своего характера Гринберг отличалась честностью, бескомпромиссностью и свободолобием, что в советское время не могло способствовать успешному, блестящему карьерному продвижению. Долгие годы она не могла получить доступа на ведущие концертные площадки страны.

К сожалению, Гринберг лишь в последний период жизни получила возможность гастролировать за рубежом, где концерты ее имели немалый успех. Что касается звукозаписей пианистки, то объем их весьма ограничен. В связи с этим современное молодое поколение мало знает об искусстве замечательной пианистки. В Китае имя Гринберг практически неизвестно.

Будучи ученицей К. Игумнова и Ф. Blumenфенда, пианистка многое почерпнула как из их исполнительского стиля, так и из их художественных предпочтений и эстетических идеалов. «От Игумнова она черпала черты романтической камерности, интимную задушевность в передаче тонких переходов душевных состояний, мягкость и разнообразие тембровой палитры»⁵⁰. Все названные черты исключительно важны для убедительного преподнесения мендельсоновских фортепианных творений.

Любовь к Мендельсону, безусловно, в значительной степени привил ей Игумнов, который сам был удивительным мастером интерпретации фортепианной музыки композитора. Сам Игумнов относился к сочинениям Мендельсона с благоговением, исполнял их бережно, деликатно, камерно, со «сдержанным, затаенным темпераментом», что было характерно для его манеры фортепианной игры в целом. По свидетельству учеников Игумнов разработал

⁴⁹ Великий музыкант Мария Гринберг....Вспоминает Сергей Вартанов. Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e254b7b34808200b1721bec/velikii-muzykant-mariia-grinberg-kakoi-ona-byla-na-urokah-i-v-jizni-vspominaet-sergei-vartanov-5f129a9b159ad8>

⁵⁰ Рабинович Д. Портреты пианистов. С. 215.

целый комплекс исполнительских приемов, направленных на достижение разнообразия звукоизвлечения.

Гринберг многое унаследовала от своего учителя. Однако ее исполнительский стиль заметно отличался от игумновского, что было предопределено особенностями ее ярко индивидуального художественного видения. Игрой Гринберг восхищались Г. Нейгауз, К. Игумнов, С. Рихтер и многие другие музыканты эпохи.

Проникновенные строки посвятил игре пианистки Д. Рабинович: «Её исполнительская манера, взятая в целом, - результат длительного процесса, в котором общее и частное сложились не вдруг. Художественная эволюция Гринберг протекала не стандартно и представляет собой особый интерес <...> мощные внешние факторы... не прививали ей чего-то чужого, они лишь способствовали выходу на поверхность качеств, ранее скрывавшихся в глубинах ее дпрования и, быть может, ею самой до поры, до времени, не замечавшихся»⁵¹. Как нам представляется, обращение Гринберг к музыке Мендельсона оказалось одним из таких чрезвычайно важных в творческом плане моментов художественной эволюции пианистки.

В целом, прочтение Гринберг мендельсоновских миниатюр несколько отличается от того, который предложил Д. Барейнбойм, что связано со своеобразием исполнительского стиля артистки. 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.

Интересен сам метод работы над произведением, к которому прибегала пианистка. Она работала над текстом долго, скурпулезно и приучала к тому же своих учеников. «Я начинаю заниматься страшно примитивно, – рассказывает

⁵¹ Рабинович Д.А. Портреты пианистов. М.: Советский композитор. 1970. С. 211.

Гринберг, – Разбираю пьесу по частям, и играю медленно каждую из частей раза по три-четыре. Это продолжается довольно долгое время, пока я не почувствую, что мне очень хорошо в смысле пальцев»⁵². Подобный подход к разучиванию произведения, на первый взгляд, может показаться достаточно рациональным. Однако это лишь внешнее впечатление – речь идет о длительном вживании, погружении в авторский текст, что исключительно важно в процессе профессиональной работы и свидетельствует о повышенной ответственности мастера перед автором и его замыслом. «Хорошо разучивать – это умело расчленять материал, – говорил современник Гринберг Н. Перельман, – расчлененный, он легко затем соленяется. Плохо разучивать – бездумно дробить материал; раздробленный, он с трудом затем пригоняется»⁵³.

Рабинович отмечает неправомерность высказавшихся в свое время критических упреков Гринберг в «рассудочности, в недостатке простоты и живой непосредственности, а в былые времена – в преднамеренных тягой к оригинальничанью, уходах от авторских замыслов. Тогда...это ставилось во главу угла; сегодня акценты переместились»⁵⁴. Что касается нашего времени, то в связи с изменившимся слушательским восприятием мы слышим и оцениваем игру Гринберг уже по-иному, и воздаем ее исполнению должное.

Двойственность заложена в самой природе дарования пианистки, что в известной мере дает о себе знать и в интерпретации ею «Песен без слов». Но тем интереснее становится знакомство с ними как историческим и художественным фактором культуры. Энергия, порой даже некая преувеличенная твердость, определенность сочетаются в игре Гринберг с благородным лиризмом, особой возвышенностью трактовок. К сожалению, звукозапись сохранила лишь исполнение пианисткой единичных «Песен без слов» Мендельсона.

⁵² Мастера советский пианистической школы. М.: Советский композитор. 1954. С. 94

⁵³ Перельман Н. В классе рояля. СПб.: 1994. С.8.

⁵⁴ Рабинович Д. Портреты пианистов. С. 214.

Остановимся на некоторых из них⁵⁵.

Песня без слов e-moll op.30 №3. Гринберг играет эту пьесу в значительно более подвижном темпе, нежели Баренбойм. Педаль она использует с большой осмотрительностью, что позволяет в оживленном движении показать все хитросплетения мелодических линий в разных голосах. Подобное решение свидетельствует о высоком профессиональном уровне пианистки. В целом, исполнение Гринберг данной миниатюры можно назвать графичным, что, как нам представляется, вполне соответствует художественной природе мендельсоновского мироощущения, находящего отражение в фортепианном стиле композитора. В целом, пьеса звучит незатейливо, просто, «не в полный голос», а как бы напевая, что соответствует манере игры в эпоху бидермайера, когда «песни без слов» Мендельсона находили широкое распространение в любительском музицировании, которое диктовало свои закономерности трактовки.

«Песню без слов» fis-moll op. 67 № 2 пианистка также трактует в ином ключе, нежели Баренбойм, который играет пьесу лирично, элегично, романтично. Здесь в полной мере раскрывается ее мощная, взрывчатая натура. В начальных тактах музыка напоминает баховскую прелюдию. Однако в процессе развития неожиданно проявляется протестующее бетховенское начало – яркие аккорды могут показаться несколько нарочитыми, чрезмерными и не вполне соответствующими характеру пьесы. Вспомним, что игра Гринберг нередко вызывала достаточно противоречивые отклики. Вспомним о двойственности искусства пианистки, на которую обратил внимание Я. Мильштейн. Однако в целом волевой, смелый подход Гринберг к прочтению данной песни, на наш взгляд, все же убеждает. Во всяком случае даже несогласного слушателя он не может оставить равнодушным.

⁵⁵ В настоящей диссертации используется следующая запись: режим доступа: <https://musify.club/release/felix-mendelssohn-pesni-bez-slov-mariya-grinberg-lp-1968-481767> (последнее вхождение 29.03.2022)

«Песню без слов» В-dur op. 67 № 3 пианистка поначалу исполняет в духе интимно-камерного лирического высказывания. Однако по мере развития материала все сильнее проявляется в ее игре декламационно- речевое начало – фактура обретает все большую плотность, весомость, в ней усиливаются убеждающие интонации. Нельзя не восхититься тщательностью отшлифовки пианисткой деталей, гармоничному, удивительно стройному распределению звучания по горизонтали и вертикали. Все свои художественные намерения Гринберг реализует ясно, решительно, определенно доступно.

Песня без слов G-dur op. 62 № 4. Несмотря на весьма подвижный темп исполнения воспринимается в трактовке Гринберг как элегия, то есть некое светлое и по-своему отдаленно волнительное воспоминание о былом. Этому способствует долгое пребывание пианистки на едином динамическом уровне, что требует немалой выдержки, отсутствие заметных агогических отступлений, поразительная артикуляционная точность, порождающие идеальную прослушанность всех голосов фактуры. Подражать такому исполнению чрезвычайно сложно, так как оно, при внешней простоте, требует очень высокого уровня пианистического мастерства.

В исполнении песни № 27 e-moll op. 62 №3 явно ощутимо шумановское, фантазийное начало. Музыка звучит взволнованно, но достаточно определенно, что характерно для исполнительского почерка Гринберг. В ее игре отсутствует изысканность, капризность, загадочность, столь чарующие в преподнесении данной миниатюры Мендельсона Баренбоймом. Вместе с тем, чрезвычайно привлекательна в исполнительской манере Гринберг филигранность виртуозной подачи пассажей и фигураций, что обеспечивает убедительную ясность звуковой перспективы. Подобный художественный результат достигается благодаря глубоко продуманному, отчасти рациональному осмыслению пианисткой плана интерпретации.

Что касается другой e-moll-ной песни op. 102 №1, то ее Гринберг играет звонко, весело, подобно дивертисменту, что побуждает вспомнить о классической по сути своей музыке Й. Гайдна - светлой, жизнерадостной и

неукротимо энергичной. Этому способствует предельная четкость ритмической пульсации, звонкое, отчетливое звукоизвлечение при весьма умеренном, но эффективном использовании колористических педальных эффектов. Динамика на протяжении всей пьесы сохраняется на достаточно умеренном уровне, что придает звучанию камерность.

Вспомним, что, в отличие от Гринберг, Баренбойм исполняет этот номер также в неукротимом шумановском ключе – необузданно, прихотливо, изменчиво, романтично, активно используя при этом агогику, процессуальную динамику и педальные наложения.

Весьма известную и довольно широко распространенную в педагогическом процессе Песню без слов c-moll op. 48 №2 Гринберг, вопреки установившейся в «школьной» практике торжественно-приподнятой трактовке, играет без малейшего пережима, предельно просто и доверительно. Рояль под ее пальцами звучит подобно стройному, предельно слаженному камерному хору, в котором лидирует солист. Особое впечатление производят в ее игре выразительные люфтпаузы и цезуры.

«Дыхание – вот что играет главную роль во фразировке, - говорила французская пианистка и клавесинистка В. Ландовска, – Что бы стало с фразой, если бы она не парила и не выделялась свободно на фоне лазурного или серого неба?»⁵⁶. Это поэтичное высказывание всемирно известного музыканта невольно приходит на ум, когда восхищаешься художественной фразировкой Гринберг-исполнительницы «песен без слов» и других произведений композиторов-романтиков. На наш взгляд, педагогам и учащимся будет очень полезно прислушаться к исполнению Гринберг, что позволит преодолеть установившиеся стереотипы интерпретации анализируемой миниатюры.

Песня без слов Es-dur op.53 № 2 в преподнесении Гринберг побуждает вспомнить о музыке И. Брамса, прежде всего – о его тех неповторимых страницах его поздних интермеццо, которые напоены напоенных сумеречным, тревожным

⁵⁶ Ландовска В. О музыке. М.: Музыка. 1991. С. 363.

колоритом. Этому способствуют использование процессуальной динамики на кратких отрезках музыки и выразительные, но вместе с тем умеренные, идеально сбалансированные ритмические отклонения. Подобный подход характерен для исполнительского стиля пианистки в целом. Плотность фактуры пьесы также восходит, на наш взгляд, к эпохе позднего романтизма с его глубоким экзистенциалистским, сгущенным философско-психологическим подтекстом. Гринберг приоткрывает в этом произведении провидческую составляющую мендельсоновской музыки.

Надо сказать, что, в отличие от Гринберг. Баренбойм интерпретирует данную миниатюру скорее в красочно-импрессионистском ключе. Весьма очаровывают его игре pedalные наложения при достаточно прозрачной подаче фактуры пьесы. Главным для Баренбойма становится поиск оригинальных тембровых эффектов, красота и многообразие которых побуждают вспомнить о музыке К. Дебюсси. Так, по-разному трактуют оба названных пианиста данное произведение Мендельсона.

Песня G-dur op. 62 №1 в интерпретации Гринберг стоит несколько особняком в цикле. Она исполняется пианисткой с виртуозным задором, жизнелюбиво, радостно, утвердительно, смело. По характеру она напоминает в ее исполнении те фортепианные произведения ее современника Д.Б. Каблаевского, которые утвердили за ним известность оптимистичного композитора-песенника, сочинения которого распевала вся страна. Возможно, это сравнение покажется кому-то спорным, но нельзя забывать о том, что сама Гринберг принадлежала той эпохе, когда в стране утверждалась вера в светлые гуманистические идеалы. В этом плане подобное сравнение представляется нам вполне уместным для волевой и целеустремленной позиции Гринберг как художника своей эпохи.

Что касается Баренбойма, то он трактует данную песню без слов скорее элегантно, скорее в духе образцов распространенной во времена мендельсона салонной музыки – прихотливыми агогическими и динамическими наплывами, обворожительными жемчужными пассажами и мягкими акцентами, что звучит

также вполне убедительно и интересно. Невольно задумываешься над тем, как много возможностей прочтения таит в себе музыка композиторов романтического направления!

К сожалению, не все звукозаписи Гринберг представлены в достаточно хорошем качестве, что затрудняет их рассмотрение. Из достаточно хорошо сохранившихся записей отметим также исполнение пианисткой Песни без слов h-moll op.67 №5. В этом сочинении Гринберг в полной мере раскрывает свое замечательное мастерство задушевной лиричности, красивого и насыщенного в традиция русской фортепианной школы певучего фортепианного звука. Сама подача мелодической линии в ее преподнесении отличается ясностью и простотой, что особенно впечатляет.

«Песни без слов», которые композитор создавал на протяжении все 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 Антон 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. Есипову, И. Гофмана, К. Игумнова, Э. Гилельса, М. Гринберг и др. Огромную роль сыграло изучение «Песен без слов» Мендельсона в формировании художественного и пианистического мастерства учащихся разных поколений. Отмечая некоторое ослабление интереса к «Песням без слов» Мендельсона со стороны современных исполнителей, педагогов, учащихся, хочется подчеркнуть высокую значимость этих сочинений и их художественную ценность. Знакомство со звукозаписями

выдающихся музыкантов убеждает в том, что существует широкая возможность множественных исполнительских интерпретаций фортепианных миниатюр Мендельсона.

Подводя итоги, скажем, что 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. Гриннберг 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.

2.1. Проблемы стилистики

Творческое фортепианное наследие Мендельсона многообразно в жанровом отношении. Его перу принадлежат как развернутые циклы фортепианных миниатюр, так и произведения крупной формы. В первую очередь отметим цикл из сорока восьми пьес «Песни без слов». Цикл этот композитор создавал на протяжении всей своей жизни (первая пьеса датирована 1830-м годом, последняя — 1845-м) и включает восемь тетрадей (op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102). К жанру миниатюры относятся также Каприччио (op. 5, 1825 год, op. 33, 1833-35 годы; op. 118, 1837год). Перу Мендельсона принадлежат также «Шесть детских пьес», 6 прелюдий и фуг (op. 35, 1832-37годы), этюд (1836 год). Активно работал композитор и в жанре крупной формы. К наиболее популярным сочинениям относится Рондо-каприччиозо (op. 14, 1824 год). Широкое распространение в концертной практике во времена Мендельсона получили также его виртуозные опусы - Блестящее каприччио (op. 22, 1832), Блестящее рондо (Rondo brillant, Esdur, op. 29, 1834).

Мендельсон является автором трёх фортепианных сонат (op. 6, 1826 год; op. 105, 1821 год; op. 106, 1827 год), трёх фантазий (op. 16, 1829), Шотландской сонаты (op. 28, 1833). Немалый интерес представляют такие сочинения как Серьёзные вариации (op. 54, 1841), вариация (op. 82: op. 83, 1841). Будучи большим поклонником ансамблевой, в том числе четырехручной игры, Мендельсон создал также целый ряд произведений для двух фортепиано.

Мендельсона нередко называли классиком среди романтиков и отмечали близость его композиторского стиля к Моцарту. Будучи просвещенным музыкантом-интеллектуалом, композитор тяготел к классическому

мироощущению, что дает о себе знать в самой направленности его творческих исканий. Рассматривая особенности фортепианного стиля композитора, необходимо учитывать тот факт, что Мендельсон был концертирующим пианистом. Редкая художественная и пианистическая одаренность дала ему возможность начать свою артистическую карьеру рано, в возрасте девяти лет. Однако завышенные амбиции, свойственные для многих вундеркиндов, изначально были чужды юному музыканту.

Учителем Мендельсона по классу фортепиано был весьма авторитетный в Германии педагог Л. Бергер. На формирование творческого кредо молодого музыканта оказало решающее воздействие общение с великим В. Гёте, который привил ему интерес к философским проблемам. Увлекался Мендельсон также идеями Г. Гегеля, лекции которого посещал в Берлинском университете. Немало дало также общение с поэтом-романтиком Г. Гейне, который в ту пору был кумиром среди молодых музыкантов. Достаточно вспомнить, какую роль сыграла поэзия Гейне в творчестве близкого друга Мендельсона Р. Шумана.

В молодые и зрелые годы Мендельсон блистательно концертировал в разных европейских странах. Репертуар его отличался большой художественной избирательностью, тяготением к содержательности, к просветительскому началу. Нельзя не упомянуть такой общеизвестный факт, что всемирную известность двадцатилетнему Мендельсону принесло исполнение «Страстей по Матфею» Баха, положившее начало возвращению наследия Баха в концертную жизнь. Как руководитель оркестра лейпцигского «Гевандхауза» Мендельсона усиленно пропагандировал музыку классиков — Г. Генделя, В. Моцарта, Л. Бетховена, а также своих выдающихся современников. Что касается фортепианных программ, то он нередко включал в них собственные произведения, что было в ту эпоху общепринято в исполнительском искусстве.

Помимо концертов перу Мендельсона принадлежит также «Блестящее каприччио» op. 22 для фортепиано с оркестром (*Capriccio brillant, h-moll*). 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.

Жанр *каприччио* возник на грани XVI — XVII веков, активно развивался в последующее столетие и имеет своим истоком вокальный мадригал. В ту эпоху утверждения нового мироощущения «увлечение различного рода "фантазиями" и всевозможными *stravaganza*, т. е. "необычностью", "своеобразностями", было... всеобщим... что отражено в самом названии «каприччио». Фюретьер, упоминая в 1690 в своём "Универсальном словаре" *каприччио*, писал "о силе гения, свободе композиции, немного причудливой и беспорядочной". В начале XIX века Н. Паганини в своих "24 каприса" для скрипки соло ор. 1 вдохнул в форму *каприччио* новое содержание, создав художественные произведения, в которых полёт фантазии и "игра трудностями" сочетаются с богатством музыкальной мысли. В дальнейшем в скрипичной литературе *каприччио* приближается к этюду (Р. Крейцер, П. Роде и др.), скерцо. В клавирной и фортепианной музыке развитие жанра шло от программного "каприччио" Баха, скерцозных *каприччи* Гайдна и Бетховена к характерной фортепианной пьесе (К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, И. Брамс, М. Рeger, А. Дворжак)⁵⁷.

В сочинениях подобного рода доминирует эффект неожиданности, для них характерна мгновенность, непредсказуемость переходов, что и соответствует психологической природе «капризного» волеизъявления. По стилистике *каприччио* близко к скерцо, но со смелыми отклонениями и поворотами мысли *каприччио* тяготеет также к жанру фантазии, однако в отличие от последней, оно не обременено ни психологической углубленностью, ни драматизмом. Во многом таковыми предстают в творчестве Мендельсона сочинения данного жанра. Среди них особую любовь слушателей обрело «Скерцо *каприччиозо*», блистательным исполнителем которого стал «великий лицедей» В. Горовиц.

Стиль *каприччио* как проявление озарения, внезапной находки, выдумки

⁵⁷ Каприччио // Музыкальная энциклопедия. URL

<https://scanwordbase.ru/vocabulary.php?slug=kapricco&type=muzikal-naa-enciklopedia> (дата обращения: 12.02.2020).

изначально оказался созвучным духовному миру Мендельсона⁵⁸. Первое свое сочинение в данном жанре «Рондо каприччиозо» op.14) композитор сочинил в возрасте 15 лет, в последующие годы он пишет также каприччио op.5, «Блестящее каприччио» op. 22, «Три каприччио» op. 33 и в заключение — каприччио op. 118 № 47.

Рассмотрим кратко мендельсоновское каприччио op. 5 (тональность *fis-moll*), представляющее немалый интерес по замыслу и его воплощению. В этом раннем сочинении уже рельефно дают о себе знать основополагающие черты мендельсоновского фортепианного стиля. Каприччио op. 5 — пьеса ярко выраженного виртуозного плана. Темп *Prestissimo* сохраняется неизменным на протяжении всего произведения. Ритмические отклонения отсутствуют. Каприччио достаточно развернуто, однако мелодизм его предельно характерен, лаконичен и сжат. Акценты на слабых долях придают музыке энергию и остроту.

Сочинение изобилует ярко выраженными динамическими контрастами, которые учащаются, отражая сжатие музыкального материала: *p* (1-7 такты) — *f* (7 — 11 такты) — *pp* (11 — 17 такты) — *sempre p* (17 — 21 такты) — *f* (такт 21) — *p* (такты 21-22) — *f* (такт 22) — *p* (такты 22 — 23) — *f* (такт 24) и т.д. В кульминационном эпизоде вступают в силу яркие *sf* на слабых долях, которые предшествуют ликующему пассажиру из ломаных октав в высоком регистре, исполняемому на динамическом уровне *ff*.

Подобное решение при стабильно прозрачной фактуре и предпочтительно двухголосном изложении нельзя не признать весьма оригинальным. Далее при проведении материала в тональности доминанты *cis-moll* на протяжении тридцати тактов сохраняется динамический уровень *p* — *pp*, лишь в такте 44

⁵⁸ Сочинения, именуемые каприччи, создавались преимущественно в эпоху барокко и в период расцвета романтизма. Среди наиболее известных примеров этого жанра назовем «12 каприччи» для органа Дж. Фрескобальди, «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» для клавира И.С. Баха, «24 каприса» для скрипки соло Н. Паганини, а также каприччио К.М. Вебера, И. Брамса, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, Сен-Санса и др.

впервые появляется *cresc.*

Следует отметить, что предписанные композитором динамические перепады свидетельствуют не столь об абсолютной громкости звучания, сколь о причудливых контрастах света и тени. Поэтому даже самые яркие эпизоды на *ff* предполагают скорее обостренное, блестящее, порой до резкости яркое, но отнюдь не утяжеленное звучание. В ряде случаев композитор приводит ремарку *marcato*, указывающую на необходимость предельно дробного и отчетливого произнесения каждого звука в молниеносных пассажах. В исполнении пассажей немаловажно мысленно представлять их конфигурацию: «Образ пассажа еще до того, как последний прозвучит, должен быть готов в мозгу и мысленно увиден на клавиатуре... рука содержит в себе формулу, рисунок пассажа как ракета — огненный орнамент, который она исторгнет»⁵⁹, — наставлял пианистов Ф. Бузони.

Рекомендуем обратить внимание на то, что изобретательные многоликие пассажи шестнадцатыми в авторском тексте не залигованы, что должно найти отражение в рассыпчатом, приближенном к нонлегато, характере их произнесения. Неверно полагать, что подобный прием нивелирует контакт пальца с клавиатурой — напротив, он требует повышенной осязательной чуткости. Именно осязательный фактор непосредственно связанный со слуховой сферой позволяет добиться точности и легкости движений, избежать провалов звука в пассажах. Пианисту необходимо постоянно ощущать точку опоры пальцев в краткий момент их контакта с клавиатурой. «Формула “подушечной” техники (К. Мартинсен) распространялась романтиками на все виды фортепианной игры и сопровождалась раскрепощением пианистического

⁵⁹ Цит. по: Путь к совершенству: диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике / [идея, концепция, сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. С. М. Стуколкиной]. Санкт-Петербург, 2007. С. 312.

аппарата»⁶⁰, — замечает В. Николаев.

Фактура каприччио изобилует паузами, что настораживает, обостряет слух и придает звучанию изысканную остроту. Важно найти убедительный прием исполнения штриха стаккато. В связи с этим рекомендуем прислушаться к совету И. Гофмана — прославленного мастера, владевшего всей многоликой гаммой фортепианных штрихов: «Существует стаккато от руки, стаккато кистевое и стаккато пальцевое, — говорил он. — Последнее производится приемом, очень похожим на быструю репетицию, то есть когда пальцы не падают перпендикулярно на клавиши, а <...> как будто стирают кончиками, без применения всей руки, пятно с клавиш, и быстро отдергиваются по направлению к ладони»⁶¹.

Музыка каприччио богата неожиданными мелодическими поворотами, оригинальными модуляциями, остроумными сменами фактуры, что требует мгновенного приспособления к изменившейся конфигурации. Так, обращает на себя внимание эпизод, с залигованными аккордами в басах, который словно символизирует минутное раздумье, поиск выхода из тупика, который находит блистательное разрешение в последующих утверждающих пассажах. Не случайно именно здесь встречаем единственное во всем каприччио авторское указание взятия-снятия педали. Педаль носит в данном случае красочную функцию и ни в коем случае не должна распространяться на паузу:

⁶⁰ Николаев В. Начальное обучение: сведения о музыкальной грамоте и воспитание технических навыков игры : из книги «Шопен-педагог» // Путь к совершенству : диалоги...С. 155.

⁶¹ Гофман И Указ. соч. С. 113.



Нотный пример № 28 - Каприччио op.5

Овладение каприччио op. 5 закладывает основу постижения пианистом композиторского стиля Мендельсона и прокладывает путь к освоению более сложных его произведений.

Обратимся к рассмотрению трех каприччио op. 16, которые знаменуют наступление нового этапа в освоении композитором названного жанра. Сочинения эти были созданы композитором в возрасте двадцати лет и несут на себе отпечаток усиленных творческих исканий. Изменчивость, непредсказуемость являют собой очарование каприза как особого типа психологического самовыражения личности. У Мендельсона ощущение это романтизировано и окрашено в фантазийно-причудливые тона. Исполнительские указания композитора весьма скупы и предельно точны. Они требуют неукоснительного выполнения, что ставит пианиста в достаточно сложные условия. Убедительное осуществление авторского замысла при его внешней элементарности (особенно с учетом обязательного соблюдения реприз) требует высокого уровня профессионального мастерства.

Ряд мендельсоновских каприччио содержат медленный вступительный и виртуозный основной разделы. В первом номере из названного 7 опуса мы встречаемся с аналогичной композиционной структурой. *Andante con moto* предполагает спокойное, эмоциональное сдержанное преподнесение материала. Аккордовые созвучия произносятся цельно и сосредоточенно, с преобладанием

крайних звуков. Рекомендуем обратить внимание на плавность исполнения двухголосия, точность выполнения авторских лиг. Для достижения этого важно, чтобы свободная кисть сохраняла каждое позиционное звено. «Тайна звука — в низкой кисти»⁶², - отмечал Л. Наумов. В более сложных переходах возможно залиговывать лишь один, наиболее важный в мелодическом отношении, голос:



Нотный пример № 29 - Три Каприччио op.16

Переходные пассажи исполняются легко, но без виртуозного пафоса, прикосновение — очень бережное и скользящее. Лишь при этих условиях возможно выполнение авторских указаний педали:



Нотный пример № 30 - Три Каприччио op.16

В переходных тактах между *Andante con moto* и *Allegro vivace* замедление отсутствует (*dim* не сопровождается в тексте *rit*), что усиливает контрастность перехода к *Allegro vivace*. Здесь в первую очередь меняются характер движения и способ звукоизвлечения. Предельно четким становится ритмический пульс,

⁶² Наумов Л. Указ. соч. С.

однако характерная для Мендельсона легкость подачи материала сохраняется. Аккорды исполняются штрихом «точка под лигой», что предполагает так называемое «воздушное стаккато». Линия *sf* не должна быть форсированной. Вспомним Н. Перельмана, который с юмором предупреждал учеников против превращения *sf* в «звуковое пугало»⁶³. Важно математически точно рассчитать подход к кульминационному такту, где впервые появляется *ff*, которое также не рекомендуется форсировать:

Нотный пример № 31 - Три Каприччио op.16

На протяжении всего *Allegro vivace* особого внимания требует исполнение аккордовых репетиций в партии левой руки. Здесь необходимо найти правильный двигательный прием, не допускающий зажатия руки. Кисть должна быть упругой и подвижной при активном контакте пальцев с клавиатурой, то есть обеспечивать «проводимость звука» (А. Шмидт-Шкловская). Упругость — «залог неутомляемости аппарата. При этом вся рука всем своим весом “отдыхает” на воображаемой подставке (“крыле”, “платформе”), которая может пружинить от плеча до кончика пальца»⁶⁴.

⁶³ Перельман Н. Указ. соч.

⁶⁴ Цит. по: Минскер Г. Е. [Выступление на беседе преподавателей Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска со С. М. Стуколкиной] // Путь к совершенству: диалоги, статьи

В целом при исполнении первого каприччио в ор. 16, необходимо помнить о его небольшом объеме, в рамках которого все контрасты и переходы исполняются без форсирования и преувеличений. Гармоничность и элегантность изложения материала находятся в соответствии с природой композиторского стиля Мендельсона.

Второе каприччио (e-moll) переносит нас в стихию скерцо (Scherzo) — жанра столь созвучного гению Мендельсона и столь блистательно, неповторимо воплощенного композитором. Темп исполнения каприччио — Presto. Исполнение этого произведения требует от пианиста высокого уровня виртуозности, утонченного владения ритмом и звукоизвлечением. В стремительном движении, легко и одновременно отчетливо проносится изменчивое, полное неожиданностей и искушений многоцветное музыкальное полотно. На протяжении всего сочинения преобладает штрих стаккато, сохраняющий свою причудливую остроту на разных динамических уровнях от *pianissimo* до *forte*:

The image shows a musical score for the first Capriccio in Op. 16. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system features a piano part with a *pp* dynamic marking and a *rit.* instruction, and a bass part with a *rit.* instruction. The second system features a piano part with a *dim* instruction and a *p* dynamic marking, and a bass part with a *pp* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Нотный пример № 32 - Три Каприччио ор.16

Интересно отметить, что динамические волны (вилочки, указания *cresc.* —

dim.), а также ритмические отклонения (rit — accel) в начальном разделе пьесы практически отсутствуют, все основано на динамических контрастах — причем нередко в рамках одной динамической градации (p — pp). По мере развития материала контрастные сопоставления становятся все более частыми, что является двигателем формы:

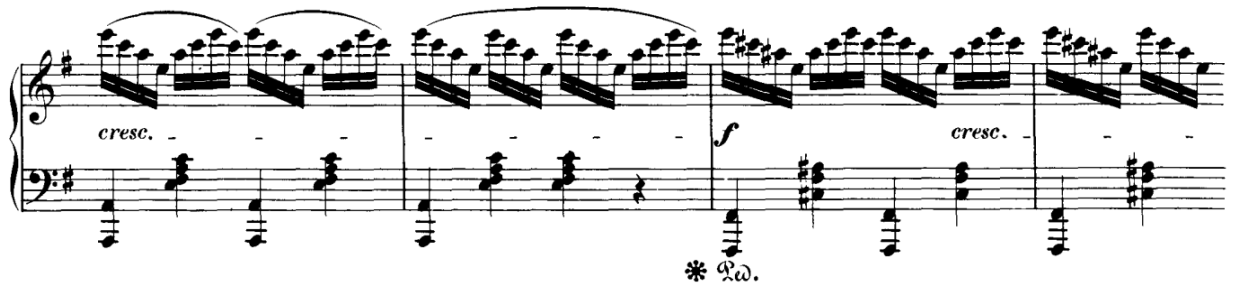


Нотный пример № 33 - Три Каприччио op.16

Разумеется, при сохранении единства темпа членение материала посредством едва заметных люфтвауз не только допустимо, но и необходимо. Так, например в т. 4 после призывных начальных возгласов, вполне уместной будет маленькая оттяжка перед включением партии левой руки и появлением указания *pp*. Аналогично — в такте 16 после таинственного исчезновения легчайших аккордовых последовательностей в дискантах несколько продлить восьмую паузу перед появлением *f*. Форшлагги в дискантах должны звучать остро диссонантно, что привносит в музыку дразнящий, интригующий оттенок.

В средней части каприччио при появлении пассажей на педали интригует указание *con fuoco* на фоне *piano*. Здесь впервые появляется длительное *stacc*, приводящее к *f* и далее — к *ff*. При исполнении октавного эпизода, где руки играют *fortissimo* в унисон, важно добиться полнейшей синхронности движений. Полезно вспомнить совет Метнера о положении руки при исполнении октавных пассажей в подвижном темпе: «Октавы — кисть упражнять на одном первом пальце! Особенно повторения!! Положение пальцев в октавных пассажах!!! 2-й

и 3-й должны быть ближе друг к другу»⁶⁵.



Нотный пример № 34 - Три Каприччио op.16

Меру выполнения авторских рекомендаций, которые зачастую можно истолковывать по-разному, каждый пианист определяет в зависимости от индивидуального характера исполнительской интерпретации. Так, скажем, Ш. Черкасский играет это произведение 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 на фоне стремительных полетных аккордовых последовательностей яркие вспышки динамических контрастов. Цифра преподносит каприччио в романтически-виртуозном ключе, приближая его, на наш взгляд, к листовскому стилю. Что касается исполнения учащихся, то они зачастую играют каприччио ритмически устойчиво, но скорее в этюдном плане, несколько механистично.

Третье каприччио op. 16 (E-dur), резко контрастное предшествующему, написано в свободном импровизационном песенном ключе. Изложение полифоничное, преимущественно трехголосное. Прихотливо вьется линия шестнадцатых, переходя по мере варьирования материала из дисканта в альт и в бас. На фоне этого безостановочного движения звучит светлая, неприхотливая, утешительная по настрою мелодия, в которой поначалу отсутствуют широкие

⁶⁵ Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек. Москва, 1963. С. 56.

ходы и хроматизмы. Характер движения — *Andante*, но и в этом спокойном, умиротворенном движении угадывается тот изысканный шарм, который отличает жанр каприччио. По фактурному изложению миниатюра эта родственна шубертовскому стилю, напоминает она и медленные части бетховенских сонат (в частности вторую часть Двадцать седьмой сонаты):



Нотный пример № 35 - Три Каприччио op.16

Необходимо, пристально всматриваясь в нотный текст, находить тонкие нюансы в характере интонирования. Так, обращает на себя внимание тот факт, что авторские указания *dolce*, *espress.*, *cantabile* появляются именно в тех моментах, где необходимо переключиться на едва уловимое, «капризное» изменение эмоционального настроения. Первые три такта играют мягко, отстраненно. В четвертом такте, где появляется обозначение *dolce* звук как бы «теплее», далее в шестом такте при появлении *espress.* чувство словно слегка разгорается. При модуляции в одноименный минор (e-moll) и появлению *pianissimo* уровень экспрессии сохраняется (*espress.*), однако характер звукоизвлечения по-прежнему остается легким, скользящим:



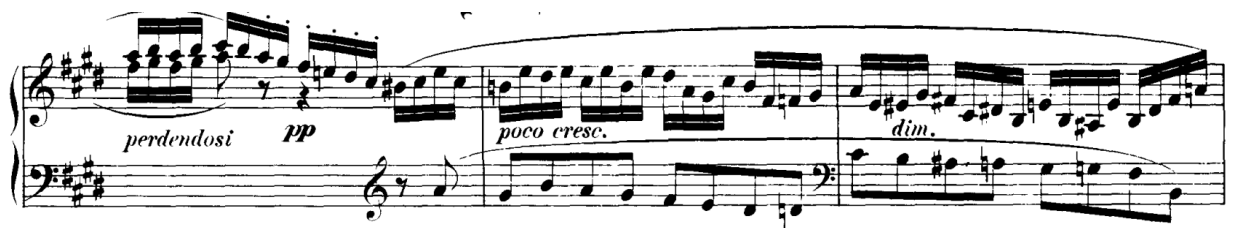
Нотный пример № 36 - Три Каприччио op.16

Появление *sf* на фоне динамики *p* и следующее далее *cresc.*, ведущее к *ff* весьма условны и не допускают преувеличений. Указание *cantabile*, предполагающее изменение характера туше в сторону большей насыщенности обертонами появляется лишь в пятнадцатом такте на уровне динамики *pp*:



Нотный пример № 37 - Три Каприччио op.16

Кульминационным моментом в пьесе становится момент, отмеченный указаниями *espressivo con fuoco*. Нельзя не отметить, вместе с тем, что распространяются эти обозначения всего на один такт, а динамический уровень при этом не поднимается выше уровня *mf*, на что исполнители не всегда обращают внимание. На превышение уровня экспрессии провоцируют также тремолирующие фигуры в басовом голосе:



Нотный пример № 38 - Три Каприччио op.16

Разумеется, многие из упомянутых авторских рекомендаций по сути своей являются скорее ориентирами. Они выполняют роль психологической настройки и предполагают творческое, а не буквальное истолкование. Вместе с тем, именно прихотливая изменчивость состояния в весьма ограниченных пределах — суть

каприза как тончайшего психологического феномена, что с большой деликатностью и остротой отражено в музыке Мендельсона.

«Блестящее каприччио» для фортепиано с оркестром ор 22 *h-moll* относительно широко распространено в исполнительской практике, его можно услышать как в исполнении выдающихся мастеров, так и учащихся. «Блестящее каприччио» ор. 22 феерично, ярко виртуозно и вместе с тем классично, что предполагает развитое чувство стиля и высокую пианистическую оснащенность. Сочинение состоит из двух разделов — своего рода прамбулы солирующего фортепиано *Andante H-dur*, и ярко виртуозного основного раздела в тональности *h-moll*. Тон всему сочинению задает вступительный раздел, который открывается аккордами арпеджатто. От того, каким способом пианист «раскидывает аккорд» (Н. Корыхалова), зависит настрой музыки:



Нотный пример № 39 - «Блестящее каприччио» ор. 22

Здесь на уровне динамики *p* необходимо стремиться к тому, чтобы каждый звук арпеджатто отчетливо прослушивался, а все созвучия слагались в единую линию. Мелодическая линия, начиная с т. 5 звучит *cantabile*, природу которого определяет сам исполнитель. Важно также соблюсти реальность пауз в партии сопровождения, где сохраняется движение арпеджированных аккордов:



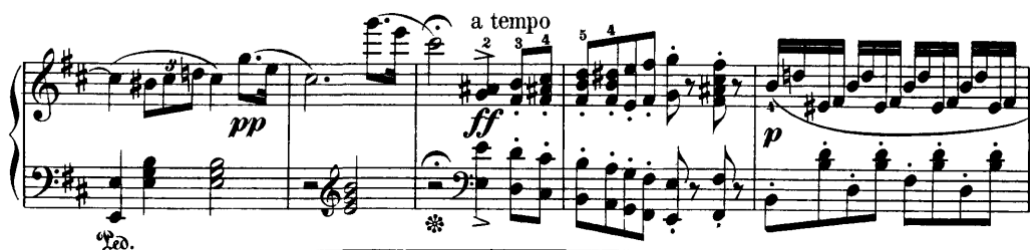
Нотный пример № 40 - «Блестящее каприччио» op. 22

При исполнении шестнадцатых необходимо учитывать специфику мендельсоновской лигатуры, которая весьма неординарна: композитор залиговывает не все звуки мелодических последовательностей, а также группирует их то по два, то по четыре звука:



Нотный пример № 41 - «Блестящее каприччио» op. 22

Партия левой руки в данном эпизоде также носит мелодический характер, полифонически сплетаясь с линией дисканта. Рекомендуется не трактовать буквально динамический перепад звучания от *pp* до *ff*. Указания эти носят скорее характер психологического настроения.



Нотный пример № 42 - «Блестящее каприччио» op. 22

Раздел *Allegro con fuoco* весьма развернут. Сольные эпизоды рояля чередуются здесь с оркестровыми отыгрышами. Фактура изначально весьма разреженная. Необходимо достичь того, чтобы при динамике *p* одноголосные пассажи в стремительном темпе звучали ровно, четко и легко. Использование рекомендуемой композитором объединяющей гармонической педали облегчает названную задачу, но не снимает ее, как представляется иногда учащимся:



Нотный пример № 43 - «Блестящее каприччио» op. 22

В последующих сольных эпизодах характер изложения весьма изменчив, преобразовывается и эмоциональный настрой музыки. Так, во втором соло фортепиано необходимо стремиться сохранить гибкость, элегантность интонирования на фоне динамики *ff*. Дисканты звучат остро, с отзвуком металла, но не резко. Педаль используется с большой осторожностью в соответствии с прозрачным, танцевальным изложением партии аккомпанемента:



Нотный пример № 44 - «Блестящее каприччио» op. 22

В последующих виртуозных эпизодах немалую трудность представляет исполнение унисонных двухголосных пассажей. Здесь необходима полная синхронность движений и идеальная согласованность звучания обеих рук на уровне динамики *p*. Педаль используется минимально. Для достижения этого, целесообразно, следуя совету Лешетицкого, представить себе ведущей левую руку. Советуем также избегать излишнего подчеркивания сильных долей, что нередко приносит в игру учащихся автоматизм (акцент на сильной доле у автора указан лишь единожды):

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The right-hand staff has a complex, syncopated melody with numerous accidentals and slurs. The left-hand staff has a bass line with chords and single notes. The second system also has two staves. The right-hand staff has a more rhythmic melody with slurs and a few accidentals. The left-hand staff has a bass line with chords and single notes. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *scen*.

Нотный пример № 45 - «Блестящее каприччио» op. 22

Рекомендация эта распространяется и на исполнение октавных последовательностей *ff*: настойчивая акцентировка здесь может привести к перегруженности и излишней драматизации музыки:



Нотный пример № 46 - «Блестящее каприччио»ор. 22

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. Для выработки ее нелишне обратиться к разработанной Т. Лешетицким системе упражнений, основанных на принципах так называемой «статической» пальцевой техники. К сожалению, работа над упражнениями в целом недооценивается в современной методике преподавания фортепиано. Нелишне вспомнить, что в основе школы Лешетицкого лежала метода, воспринятая им от К. Черни — представителя немецкой фортепианной школы, к которой примыкает и Мендельсон.

Система Лешетицкого, предполагает систематические занятия с самых первых шагов обучения. «Общее предписание Лешетицкого может быть превосходным для эластичных рук»⁶⁶, - подчеркивал К. Мартинсен. Система Лешетицкого, полностью исключая зажатость руки, способствует оттачиванию многообразия и точности пальцевых движений. В основе ее лежит внимание к постановке руки — куполообразное положение кисти, высокое положение первого пальца, «арка» между первым и пятым пальцами. Постановка руки пианиста по Лешетицкому обладала особой эстетической красотой, изяществом,

⁶⁶ Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва, 1966. С.

что также немаловажно при исполнении изящной и естественной музыки Мендельсона.

«Многие — даже значительные пианисты — мало обращают внимание на красивое положение при игре, подчеркивал мастер, — они, наверное, думают “лишь бы было удовлетворено ухо. Этого недостаточно“»⁶⁷. Неотъемлемой частью работы над техникой Лешетицкий считал развитие артикуляционной культуры и полагал выработку штриха легато одной из сложнейших задач. Подобный подход имеет основополагающее значение для исполнения виртуозных сочинений Мендельсона⁶⁸. Вспомним также совет С. Фейнберга о работе над техникой, которым нередко пренебрегают ученики: «Упражняться следует только на том материале, который выполняется безукоризненно... Следовательно, трудный эпизод следует расчленить на более простые элементы, легко ложащиеся под пальцы... лучше всего конец короткого упражнения соединить несколькими нотами с началом и создать своего рода *perpetuum mobile*»⁶⁹.

2.2. Исполнительские аспекты

Обратимся к исполнительским аспектам фортепианного наследия Мендельсона.

Среди интерпретаторов «Блестящего каприччио» выделяется пианист

⁶⁷ Мальцев С. М. Метод Лешетицкого. Санкт-Петербург, 2005. С. 55.

⁶⁸ Подробнее о системе Лешетицкого см.: Мальцев С. М. Метод Лешетицкого. Санкт-Петербург, 2005; Смирнова М. В. Артур Шнабель и его эпоха. Санкт-Петербург, 2006. С. 64–72.

⁶⁹ Фейнберг С. Автоматизация движений: из книги «Мастерство пианиста» // Путь к совершенству : диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. Санкт-Петербург, 2007. С. 41.

Кацарис Сиприан [Cyprien Katsaris]. Для его исполнительского стиля характерна, по мнению О. Мессиана, «чеканная техника, уверенность и сила». 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 пианисту. В игре Сиприана ярко проявлены особенности французской фортепианной школы — искусство *bien dire* (хорошо говорить), отточенная ясность мысли, безупречный вкус, склонность к передаче мгновенных впечатлений и пр. Упругая легкость и внятность игры Сиприана, его отказ от искушения играть «выразительно», соблюдение единства штриха и динамического уровня зачаровывают.

Наслаждение красотой, изящество жеста, элегантность отличают и манеру преподнесения Сиприаном раздела *Allegro con fuoco*. Создается ощущение, что в обеих ипостасях — созерцательной и виртуозной — у пианиста сохраняется единый по возвышенности духовный настрой. Педаль Сиприан использует крайне скупно, он стремится не столь к динамическим, сколь к регистровым контрастам.

Музыкальная ткань каприччио в преподнесении пианиста насквозь просматривается, она 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.

Виртуозный раздел весьма развернут, но по мере изложения время здесь словно сжимается. Скорость, быстротечность, калейдоскопичность создают ощущение некоей статичности, отрешенности. Этому способствует прозрачная разреженная фактура, особенно в двухголосных унисонных эпизодах:

Нотный пример № 47 - «Блестящее каприччио»ор. 22

Подъемы на уровень *f* - *ff* покоряют у пианиста не мощью звучания, а повышенной энергетикой, рояль и в эти моменты звучит у Сиприана остро, прозрачно, утонченно. Мелодичность всех голосов, элегантность модуляций, прозрачность фактуры в подаче Сиприана побуждают вспомнить о моцартианской завороченности чистотой, о близости Мендельсона к своему гениальному предшественнику.

Будучи по природе своей интеллектуалом, пианист сознательно избегал стихийного, иррационального, но оно, как бы вопреки, неожиданно вспыхивало в его игре. Обаятельно легкая, на первый взгляд, манера игры пианиста оборачивается иной гранью. В ней дает о себе знать духовное уединение, потаенная амбивалентность: «Человек одинок как мысль, которая забывается», — говорил И. Брамс. Именно это ощущение порождают следующие за воздушными каскадами пассажей сольные эпизоды *espressivo*, которые звучат в исполнении Сиприана аскетично и безысходно:

Нотный пример № 48 - «Блестящее каприччио» op. 22

Слушая блестящее, головокружительное каприччио Мендельсона в трактовке Сиприана, ощущаешь, что написано оно в одной из самых трагичных тональностей — си миноре. Оркестр не противопоставлен фортепиано и не вступает с ним в диалог, а как бы олицетворяет собой иную плоскость бытия — праздничного, ликующего, жизнеутверждающего.

Совершенно иное прочтение «Блестящего каприччио» предлагает Татьяна Николаева, которая утверждает в своей игре диониссийское начало музыки Мендельсона. Игра пианистки романтично приподнята, красочна, что побуждает вспомнить о близости Мендельсона к сфере шумановских чувств. Надо сказать, что именно в этом ключе трактуют «Блестящее каприччио» многие молодые пианисты.

Вступительный раздел пианистка преподносит в замедленном движении — задумчиво, углубленно, распевно — на русский лад. Далее в ее игре дает о себе знать драматическая нота, а интонации обретают повышенную речевую выразительность. В интерпретации Николаевой вступительный раздел сочинения приближен по духу к жанру свободной фантазии. *Allegro con fuoco* в полной мере отвечает своей сути — пианистка играет ярко, пылко, с огнем. Все пласты фактуры мелодизированы. В кульминационных контрастах-

противостояниях преобладают мужественные волевые интонации, родственные бетховенским. Подобный подход вполне соответствует жанру каприччио⁷⁰.

Николаева активно использует процессуальную динамику, динамические наплывы отражают неукротимость, моментами яростность эмоционального порыва. В отличие от Сиприана, 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 (*stravaganza* – необычно). Пианист блистательно умеет также передать неповторимую элегантность композиторского письма, 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». «Серкина ни в коем случае нельзя назвать пианистом, который идет на компромиссы с публикой. Но его исключительная убежденность музыканта сильнее всего проявляется именно в общении с публикой», — пишет Д. Метьюэн-Кемпбелл.

Изменчивость, непредсказуемость являются собой очарование каприза как особого типа психологического самовыражения личности. У Мендельсона ощущение это романтизировано и окрашено в фантазийно-причудливые тона. Жанр каприччио раскрывает перед исполнителем широкие перспективы, что имеет особое значение в наши дни, когда на эстраде утвердилось немало штампов и стереотипов.

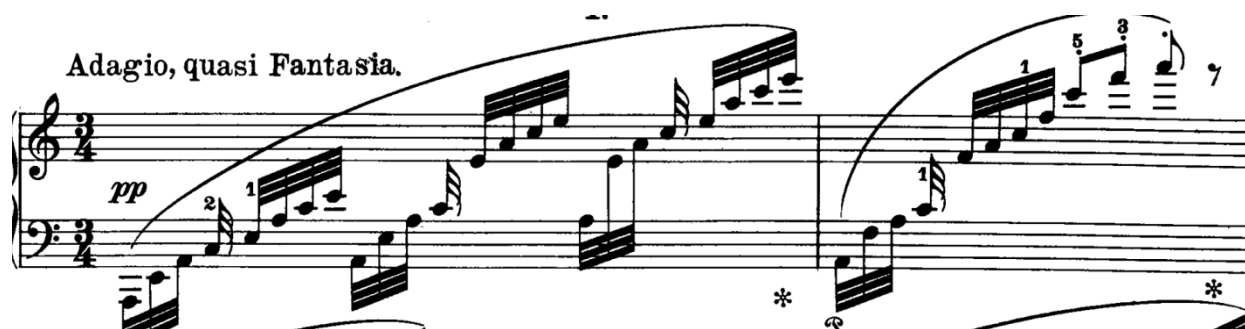
Более широкое включение блистательного виртуозного произведения Мендельсона *Capriccio brillante* op. 22 в репертуар современных китайских

⁷⁰ Так, в своих «12 каприччио» Дж. Фрескобальди требует от органиста «огня в исполнении».

пианистов безусловно обогатило бы жизнь национальной концертной эстрады.

Что касается мендельсоновских каприччио оп. 33, созданных в 1833-1835-х годах, то это чрезвычайно развернутые виртуозные произведения фантазийного плана. При большом виртуозном размахе эти сочинения пронизаны изысканной мелодичностью и проникнуты романтическим фантазийным ореолом. Им присуще ритмическое разнообразие, элегантность модуляций, прозрачность фактуры письма.

Каприччио № 1 открывается вдумчивым и проникновенным вступительным разделом *Adagio quasi Fantasia*, которое построено на восходящих фигурациях, исполняемых на динамическом уровне *pp*. Музыка словно излучает спокойствие, что можно заметить в арфообразной манере исполнении названного каприччио детьми — учащимися музыкальных школ. Важную роль играет гармоническая педаль, придающая атмосфере загадочную, таинственную романтическую окраску:



Нотный пример № 49 - Каприччио оп. 33 No.1

Фактура вступительного раздела, на первый взгляд, однотипна. Однако в рамках этой однотипности происходят интересные преобразования, что находит отражение в исполнительских указаниях композитора. Так, в такте 9 при появлении парящей светящейся, постепенно нисходящей темы в высоких дискантах в тексте появляется обозначение *espressivo*, которое призывает пианиста найти особую, новую по сравнению с предшествующей, окраску в распределении фактуры по горизонтали. На наш взгляд, здесь имеет место

просветление:

Нотный пример № 50 - Каприччио op. 33 No.1

Далее после продолжительной ферматы наступает *Presto agitato*. Яркие фанфарные аккорды сопровождаются стремительными пассажами, на смену которым приходят фигурации:

Нотный пример № 51 - Каприччио op. 33 No.1

На фоне этих фигураций всплывает выразительная, чарующая своей красотой вокальная тема. Мы словно становимся свидетелями ее зарождения и планомерного развития, которое происходит не сразу, а исподволь, постепенно. Надо сказать, что фигурации, как это зачастую имеет место в музыке Мендельсона, чрезвычайно отточены и прозрачны, что предполагает повышенное внимание к их артикуляционному произнесению. Бурное волнообразное исполнение их в плане динамическом едва ли уместно. Композитор точно определил моменты контрастных сопоставлений, а также подходы к кульминационным точкам:



Нотный пример № 52 - Каприччио op. 33 No.1

По мере развития материала, фактура несколько уплотняется. Впечатляют кульминационные подъемы, которые по характеру приближаются по характеру звучания к оркестровым тутти, что необходимо учитывать. Исполнять их следует ярко, энергично, но без динамических перегрузок, чуждых художественному мироощущению композитора:



Нотный пример № 53 - Каприччио op. 33 No.1

Первое каприччио op. 33 весьма развернуто – оно виртуозно, эффектно, ярко концертно. Пианист, исполняя это сочинение на эстраде должен испытывать радость от энергии и света, которые излучает музыка, а также от безупречного совершенства композиторского стиля, что и является залогом артистического успеха.

Каприччио op. 33 № 2 (E-dur) также представляет собой блистательное виртуозное полотно, изобилующее яркими пассажами, однако написано в несколько иной манере. Темп исполнения более умеренный — Allegro grazioso. В этом сочинении больше полифонических и красочных изысков, ритмической

прихотливости. Достаточно обратить внимание на характер изложения основного тематического материала:

Нотный пример № 54 - Каприччио op. 33 No.2

Пассажи в большинстве предполагают легкий несущийся звук. Лирические эпизоды словно подернуты легчайшей вуалью. Об этом свидетельствует сама система исполнительских обозначений, которая проработана с большой тщательностью. Так, скажем, указания *sf* и акцентов, тончайшие интонационно-динамические вилочки встречаются многократно, зачастую на динамическом уровне *piano*, каждый раз внося нечто новое, прежде всего, в характер интонирования материала. Модуляционные переходы, коих немало, скрытые подголоски, филигранно вплетенные в ажурную фигурационную ткань, требуют от пианиста чуткого, напряженного слухового внимания:

Нотный пример № 55 - Каприччио op. 33 No.2

Интерес представляют авторские указания педализации, предполагающие создание интересных и отнюдь не стереотипных колористических эффектов:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a piano staff on top and a bass staff on the bottom. The piano staff contains a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The bass staff has a simpler accompaniment. The second system also has two staves. The piano staff continues the melodic line, and the bass staff has a more active accompaniment. There are dynamic markings: 'cresc.' in the first system, 'f' in the second system, and 'dolce' in the third system. There are also some performance instructions like 'ped.' and 'pp'.

Нотный пример № 56 - Каприччио op. 33 No.2

Воздушные пассажи *leggiero* на динамическом уровне *pianissimo* предполагают владение жемчужной игрой:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff is a piano staff with a complex, fast-moving melodic line. The bottom staff is a bass staff with a simpler accompaniment. The marking 'pp leggiero' is written at the beginning of the piece.

Нотный пример № 57 - Каприччио op. 33 No.2

Следует подчеркнуть, что как первое, так и второе каприччио данного опуса являются сочинениями широкой пианистической амплитуды. Они предполагают наличие у исполнителя большой артистической выдержки и умения распределять свои силы. Поэтому включать их в репертуар учащихся следует с большой осмотрительностью.

Венчает опус 33 фантазийное, возвышенное, романтически окрашенное

Третье каприччио (b-moll), которое открывается многозначительной, эффектной и торжественной преембулой в темпе Adagio. В этом масштабном и чрезвычайно значимом в смысловом отношении разделе пьесы можно усмотреть влияние великого современника Мендельсона, прославленного виртуоза Ф. Листа, который стремился утвердить фортепиано как не уступающий оркестру полнозвучный концертный инструмент:

Op. 33, No. 3

Нотный пример № 58 - Каприччио op. 33 No.3

Следующее далее Presto con fuoco — фантазийное возбужденное и пошумановски экстатичное — изложено между тем Мендельсоном весьма прозрачно, что является отличительной чертой стиля композитора. Значительное место в нем занимает двухголосная и трехголосная фактура

Нотный пример № 59 - Каприччио op. 33 No.3

Сочинение это по духу своему импровизационно, как, впрочем, большинство каприччио композитора. Как отметил С. Фейнберг, в области

ритмического истолкования музыки интерпретатор всемогущ. 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, постепенно и последовательно вводить слушателя в свой мир, в свое отношение к произведению»⁷¹. Слова эти могут стать девизом для исполнителей всех мендельсоновских фортепианных творений, пронизанных интонационной, фактурной, ритмической оригинальностью и неповторимым звуковым колоритом.

Обзор мендельсоновских фортепианных каприччио был бы не полон, если бы мы обошли внимание каприччио op. 118 (E-dur). Миниатюра эта была написана композитором в 1837 году, но по каким-то причинам оставлена им. Каприччио op. 118 появилось в печати тридцать пять лет после своего создания — в апреле 1872 года.

По стилю это произведение действительно несколько выпадает из специфики жанра и в первой его части скорее смыкается с жанром «песни без слов». В размеренном темпе *Andante* разворачивается свободная, очень красивая и выразительная песенная мелодия (*espressivo*). Партия левой руки по характеру и фактуре сходна с фортепианным аккомпанементом. Интерлюдия напоминает фортепианное вступление. Фактура полифонизирована и пронизана богатыми подголосками:

⁷¹ Фейнберг С. Пианизм как искусство. С. 383.

Нотный пример № 60 - Каприччио op. 118

Преобладает штрих легато, но это не вибратное, а скорее воздушное и очень пластичное легато, лишенное вязкости. Исполняя *Andante* необходимо, прежде всего, задуматься о звуковом идеале Мендельсона, которого не случайно называли Моцартом XIX столетия. «Каждая фраза имеет свою кульминацию, вплоть до которой часто уместно небольшой нарастание темпа, приращение динамики, в то время как, начиная с кульминационного пункта до конца фразы, логичны противоположные оттенки»⁷², — напоминает исполнителям К. Леймер.

Вторая часть каприччио *Allegro* по своему упорядоченному активному характеру и фактуре восходит, на наш взгляд, к музыке венских классиков, прежде всего — к Гайдну:

Нотный пример № 61 - Каприччио op. 118

⁷² Леймер К. Современная фортепианная игра // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Москва; Ленинград, 1966. С. 173.

С Гайдном Мендельсона роднит многое, хотя это художники разных эпох и мироощущений. Как сказал И. Гивенталь, «Гармоническая ясность понимания мира, которой так покоряет Гайдн, во многом была утрачена новым поколением музыкантов <...> гайдновский тип жанторово-бытового финала был и остается образцом наиболее органичного и убеждающего пути разрешения острых драматических коллизий»⁷³ Исходя из этого, нам представляется далеко не случайным, что именно в этом жизнелюбивом и ясном стиле завершаются творческие поиски Мендельсона в жанре фортепианного каприччио.

Инструментальная музыка композитора тесно связана с его вокальным творчеством, что дает о себе знать практически во всех фортепианных жанрах.

Мендельсон чувствовал себя свободным от комплекса исключительности.

Стиль Мендельсона лаконичен, точен и лишен демонстративности.

Лиризм композитора носит несколько отстраненный, элегический характер.

Особого внимания требует фразировка, которая должна быть логичной и тщательно продуманной.

Решающим фактором является мера выполнения предписанных композитором рекомендаций.

Фактуре произведений Мендельсона присуща упругая легкость, что предполагает бережное, предельно ясное преподнесение каждого звука, штриха.

Подобный исполнительский подход близок и доступен далеко не каждому.

Подводя итог, отметим следующее: целостное и систематическое изучение в теоретическом и практическом планах каприччио Мендельсона во всем их многообразии, в комплексе с «Песнями без слов» и других миниатюр композитора исключительно важно для понимания своеобразия композиторского стиля Мендельсона во все его многогранности. Убедительно сказал по этому поводу замечательный представитель школы Г. Нейгауза пианист и педагог Л.Н.

⁷³ Цит. по: Йозеф Гайдн: личность. Творчество Интерпретация: антология выдающихся музыкантов и деятелей культуры конца XVIII – начала XXI веков / ред.-сост. А. М. Меркулов. Москва, 2018. С. 70.

Наумов: «В миниатюрах происходит рождение стиля, это – возможность поиска дальнейших путей, стилевая лаборатория ведь в каждом маленьком произведении заложено что-то значительное. Мне это напоминает создание Ивановым “Явления Христа народу”: он писал эскизы гениальнее самой картины, но на них смотришь и видишь целое»⁷⁴.

Исполнительский аспект проблемы, дающий о себе знать в многообразии и множественности равноубедительных исполнительских интерпретаций напрямую зависит от изменения характера восприятия в разные эпохи. Как полагал А. Шёнберг, слушательское восприятие и оценки меняются каждые десять-пятнадцать лет. «Меняется и стиль интерпретации, что, собственно, и позволяет сохранить великую музыку прошлого <...> Артист – вечный странник, знающий счастье дороги и дающий слушателю возможность испытать как восторг открытия, так и радость припоминания, узнавания. На том и стоит исполнительская эстрада»⁷⁵

⁷⁴ Наумов Л. Под знаком Нейгауза. М.: РИФ «Антиква». 2002. С.255.

⁷⁵ Смирнова М. На лёгком челноке искусства. С. 5.

ГЛАВА III.

«СЕРЬЕЗНЫЕ ВАРИАЦИИ» ОР. 54 Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

Обширное фортепианное наследие Феликса Мендельсона в наши дни остается не вполне оцененным. 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”) оп. 54. В фортепианном наследии Мендельсона они стоят несколько особняком, благодаря своему суровому, характеру, обретающему под конец, по мнению некоторых музыкантов, черты «мрачного демонизма».

Надо сказать, что цикл, созданный Мендельсоном, оказался не просто выдающимся сочинением композитора, но и 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, с-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 отголоски его можно обнаружить в «Вариациях на тему Корелли» Рахманинова, написанных в той же тональности d-moll. «В музыке Мендельсона немало прозрений и предчувствий, прошлое как бы видится нам в будущем», — справедливо отмечает исследователь⁷⁶.

В наследии Мендельсона жанр вариаций представлен не очень широко. В ранние годы им были созданы «Концертные вариации для виолончели и фортепиано» “Variations concertantes” оп. 17 (1829), Концертный дуэт, вариации

⁷⁶ Смирнова М. В. Классик среди романтиков: (об исполнении фортепианных концертов Феликса Мендельсона) // Смирнова М. В. На легком челноке искусства... С. 134.

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 ор. 17 и ор. 54. Видимо, композитор критически оценивал Вариации Es-dur и B-dur, и они увидели свет лишь после его смерти под ор. 82 и 83. Исследователи⁷⁷ также считают последние два цикла уступающими по содержанию опусу 54, хотя их композиционные приемы во многом перекликаются с d-moll’ным циклом.

3.1 История создания и публикации

«Серьезные вариации» — это, можно сказать, «музыка на случай». Они написаны по инициативе венского нотоиздателя Пьетро Мекетти, задумавшего выпустить сборник пьес известных композиторов в пользу Комитета за установку памятника Бетховену в Бонне⁷⁸. Идея такого памятника была выдвинута вскоре после смерти великого композитора, однако лишь в 1835 году, когда руководитель Комитета, Август Вильгельм Шлегель, обратился к музыкальной общественности, в том числе к издателям, с призывом о сборе средств, инициатива начала обретать практическое воплощение. Крупнейшие музыканты того времени давали благотворительные концерты, богатые меломаны перечисляли денежные пожертвования, а композиторы сочиняли

⁷⁷ Radcliffe Philip. Mendelssohn / ed. Stanley Sadie. 3-rd ed. London: J. M. Dent&Sons Ltd, 1990. P. 69; Werner Eric. Mendelssohn: a New Image of the Composer and His Age / trans. Dika Newlin. Westport; Connecticut: Greenwood Press, 1963. P. 361.

⁷⁸ Интересно, что на следующий год в том же издательстве Мекетти вышел аналогичный «Моцартовский альбом» в пользу установки памятника Моцарту, в котором была опубликована песня Мендельсона «Венок» в транскрипции К. Черни.

музыку. Знаменитая «Фантазия» Шумана задумывалась автором как некое «музыкальное приношение» Бетховену⁷⁹.

Мендельсон всю жизнь боготворил Бетховена, однако поначалу отказался от предложения венского издателя, ссылаясь на отсутствие у него пьес, подходящих для совместного альбома. Однако, узнав от музыкального критика Карла Кунта подробности о предполагаемом составе участников, включающем ярчайших пианистических звезд того времени, согласился написать нечто новое специально для сборника⁸⁰.

Работа шла с исключительной увлеченностью и азартом, о чем сам Мендельсон сообщал в письме другу, поэту Карлу Клингеманну: «Знаешь, что я в последнее время сочинял со страстью? — Вариации для фортепиано. А именно — восемнадцать⁸¹ на тему в d-moll; это доставило мне такое наслаждение, что я сразу написал еще одни на тему в Es-dur, а сейчас занят третьими на тему в B-dur. Мне показалось, что я должен наверстать то, что раньше не делал. Первые d-moll'ные, которые мне очень нравятся, должны появиться в венском Альбоме в пользу памятника Бетховену в Бонне»⁸².

⁷⁹ Ее первоначальное название было «Obolen auf Beethovens Monument: Ruinen, Trophäen, Palmen: grosse Sonate für das Pianoforte für Beethovens Denkmal, von Florestan und Eusebius» («Лепта на памятник Бетховену: Руины, Трофеи, Пальмы: Большая соната для фортепиано на памятник Бетховену Флорестана и Эвзебия»).

⁸⁰ См.: Mendelssohn-Bartholdy, F. Briefe an deutsche Verlrger / gesammelt und hrsg. von Rudolf Elvers, mit einer einf. von Hans Herzfeld. Berlin: de Gruyter, 1968. S 294.

⁸¹ На основе анализа автографов Криста Йост объясняет расхождение между упомянутым в письме количеством вариаций и окончательным их числом (семнадцать) соответствующим этапом работы Мендельсона над сочинением, после которого число вариаций сократилось (см.: Jost Christa. In mutual reflection: historical, biographical, and structural aspects of Mendelssohn's Variations sérieuses // Mendelssohn Studies / edited by R. Larry Todd. Cambridge, 1992. P. 34).

⁸² Mendelssohn-Bartholdys F. Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London / F. Mendelssohn-Bartholdys, L. K. Klingemann; hrsg. von K. Klingemann. Essen: Baedeker, 1909. S. 265.

16 августа 1841 года, как явствует из переписки с издателем⁸³, Вариации были отправлены в Вену, работа над корректурами продолжалась до ноября, а сам альбом, отпечатанный в количестве 500 экземпляров (весьма значительном для того времени) появился на рынке в январе 1842 года. Его полный французский заголовок гласит:

ALBUM-BEETHOVEN. / DIX Morceaux brillants / pour le / PIANO / composés par Messieurs / Chopin, Czerny, Döhler, Henselt, Kalkbrenner, / Liszt, Mendelssohn Bartholdy, Moscheles, / TAUBERT et THALBERG, / et publiés par / L'EDITEUR P. MECNETTI / pour contribuer aux Frais du Monument / de / Louis van Beethoven / à Bonn.

(АЛЬБОМ-БЕТХОВЕН. / ДЕСЯТЬ блестящих пьес / для / ФОРТЕПИАНО / сочиненных Господами / Шопеном, Черни, Дёлером, Гензельтом, Калькбреннером, / Листом, Мендельсоном Бартольди, Мошелесом, / ТАУБЕРТОМ и ТАЛЬБЕРГОМ, / и опубликованные / ИЗДАТЕЛЕМ П. МЕКЕТТИ / для вклада в Установку Памятника / Луи ван Бетховену в Бонне).

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 опыт позднего Бетховена⁸⁴, или Адольфа Гензельта⁸⁵. Криста Йост указывает на аналогию с собственным ранним произведением Мендельсона — Фугой A-dur (op. 7 № 5), помеченной ремаркой “Ernst und mit steigender lebhaftigkeit” («Серьезно и с нарастающей

⁸³ См.: Mendelssohn Bartholdy, F. Briefe an deutsche Verleger... S. 294.

⁸⁴ На это указывает Р. Ларри Тодд: Интермеццо в Квартете Бетховена f-moll op. 95 было озаглавлено “Quartetto serioso”; ремарка “Allegro assai vivace ma serioso” предпослана шестой вариации из op. 120 (См.: Larry Todd R. Piano Music Reformed. P. 204–207).

⁸⁵ Впрочем, идея такого противопоставления тогда, по-видимому «носилась в воздухе». «Серьезное рондо» (“Rondo serioso”) op. 1b А. Гензельта (1814–1889) было написано задолго до мендельсоновских «Серьезных вариаций».

оживленностью») ⁸⁶. В этой ремарке, можно сказать, предвосхищен общий драматургический план Вариаций.

Еще один важный аспект заголовка может быть истолкован в контексте того смысла, который для Мендельсона ассоциировался с эпитетом «блестящий». Последний предполагал импровизационность рождения музыки. Так Мендельсон вместе с Мошелесом 5 мая 1844 года, по сути, публично симпровизировали с оркестром «Концертный дуэт в виде блестящих вариаций на “Цыганский марш” из оперы “Прециоза” Вебера». Мендельсон взялся сыграть Интродукцию и две вариации, Мошелес — третью и четвертую, финал должен был исполняться обоими. По воспоминаниям Мошелеса, «все прошло прекрасно, никто и не заметил, что все было лишь в общих чертах намечено, и каждому из нас в своих соло приходилось импровизировать и лишь в определенных согласованных гармонически местах встречаться с партнером» ⁸⁷. «Серьезные вариации» олицетворяли принципиально иной подход к жанру: произведение оказывалось композиционно и исполнительски глубоко продуманным и выстроенным в каждой детали ⁸⁸. При этом элемент блестящей виртуозности, органично представленный в произведении становился элементом вполне индивидуальной драматургической концепции. Альфред Брендель писал об этом так: «В том, как вариации послушно следуют за темой, Мендельсон — классицист, но одновременно музыка пронизана темными страстями. Кажется, что в композитора с его любезными манерами вселяются демоны, которые после финального “шабаша ведьм” (выражение А. Корто) оставляют его обессиленным

⁸⁶ Jost C. In mutual reflection. P. 40.

⁸⁷ Aus Moscheles' Leben: nach Briefen u Tagebüchern / herausgegeben von seiner frau [Charlotte Moscheles]. Leipzig, 1872. Bd. 1. S. 266–267.

⁸⁸ Между прочим, именно элемент «блестящей», спонтанной импровизационности, казался Мендельсону неприемлемым в творчестве Листа. См. об этом: Eckardt, J. Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, 1888. S. 164.

и разочарованным»⁸⁹.

В сборник, наряду с Вариациями Мендельсона, вошли Траурный марш из Третьей симфонии Бетховена в транскрипции Листа, Прелюдия *cis-moll* op. 45 Шопена, Ноктюрн К. Черни *Es-dur* op. 641, Два экспромта (№ 1 *G-dur* и № 2 *g-moll* «Тарантелла» op. 39 Т. Дёлера, Колыбельная op. 13 № 1 *Ges-dur* А. Гензельта, Блестящее скерцо «Эхо» *a-moll* Ф. Калькбреннера, Два этюда (№ 1 *F-dur* и № 2 *d-moll*) op. 105 И. Мошелеса, Фантазия *B-dur* op. 54 В. Тауберта, Романс без слов *g-moll* op. 41 № 1 С. Тальберга. Пьесы были расположены по алфавиту их авторов (видимо, чтобы никому не было обидно⁹⁰). В результате Вариации Мендельсона оказались между Скерцо Калькбреннера и этюдами Мошелеса.

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 (соната же по масштабу не могла соответствовать формату совместного музыкального альбома). Тем не менее «Серьезные вариации» были восприняты музыкальными критиками как смысловой центр сборника. Венская «Всеобщая музыкальная газета» (“*Allgemeine musikalische Zeitung*”) писала: «Пожалуй, самое основательно разработанное произведение в Альбоме — это 17 Серьезных вариаций Мендельсона-Бартольди. Их мы рекомендуем пианистам всех школ к усердному изучению — оно того стоит. В них нельзя не заметить влияние С. Баха; уже по Теме, выдержанной в четырехголосном певучем стиле, видно, что все

⁸⁹ Brendel A. *Thema und Variationen I - Mozart, Mendelssohn, Liszt, Brahms* // Brendel A. *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden*. München; Berlin, 2005. S. 292.

⁹⁰ Между прочим, подобным же образом, по алфавиту, были расположены авторы вышедшего в 1823 году в издательстве Каппи и Диабелли второго тома «Отечественного артистического союза» (“*Vaterländischer Künstlerverein*”) — Вариаций на тему Диабелли. В сборнике участвовали пятьдесят композиторов (бетховенский op. 120, составивший первый том, был напечатан отдельно).

является производным от владения тонким контрапунктическим стилем»⁹¹. На то же указывает и «Новый музыкальный журнал» (“*Neue Zeitschrift für Musik*”): «Не будем переубеждать никого, имеющего иной вкус, но это сочинение представляется нам самым значительным в музыкальном отношении»⁹². Свое восхищение произведением Мендельсона выразили выдающиеся современники, в том числе И. Мошелес: «Я играю “Серьезные вариации” снова и снова и каждый раз наслаждаюсь их красотами»⁹³. Шуман: Ведь какой прекрасный опус — Вариации d-moll Мендельсона — но спросите-ка: составляет ли их распространение хотя бы четверть того, которое получили, например, “Песни без слов”?»⁹⁴

Премьера Вариаций прошла 27 ноября 1841 года в Лейпциге, где, согласно хроникеру, произведение исполнялось Мендельсоном вслед за фортепианным Трио ор. 49 по рукописи. Известно также, что летом 1846 года композитор играл пьесу в частном кругу пришедшим к нему в гости композиторам Вагнеру и Шпору, о чем последний вспоминает в своей «Автобиографии»: «Он сам с чудовищной бравурой исполнил невероятно трудное и оригинальное свое собственное произведение под названием “Семнадцать серьезных вариаций”»⁹⁵.

3.2 Композиционные особенности

Тональность произведения, как известно, играет важную роль в его драматургии. Минор в отдельном вариационном цикле был в классическую эпоху

⁹¹ Album-Beethoven // *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1842. Bd. 44S. 447.

⁹² Album's // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1842. Bd. 16. S. 57.

⁹³ Aus Moscheles' Leben: nach Briefen u Tagebüchern / herausgegeben von seiner frau [Charlotte Moscheles]. Leipzig: Duncker & Humblot, 1873. Bd. 2. S. 80–81.

⁹⁴ Шуман Р. Письма (1840–1856). Москва, 1982. Т. 2. С. 232.

⁹⁵ Spohr L. *Selbstbiographie*. Zweiter Band. Cassel; Göttingen, 1861. Bd. 2. S. 306–307.

редкостью⁹⁶, 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 вариаций Мендельсона.

Композиторы и музыканты-теоретики эпохи барокко устанавливали прямую связь между тональностью и аффектом пьесы. В более поздние времена связь эта выглядит опосредованно, тут уместнее говорить не о барочном аффекте, а том или ином характере. Тональность d-moll в этом смысле достаточно красноречива. В классическую и романтическую эпохи с ней ассоциировались представления о драматургической значительности, о глубине и часто конфликтности — вспомним соответствующий фортепианный концерт Моцарта (KV 466), его же фортепианную фантазию (KV 397), сцену с Командором из «Дон Жуана», Семнадцатую сонату Бетховена, которую сам автор связывал с «Бурей» Шекспира, Четвертый концерт Ант. Рубинштейна, Третий Рахманинова, его же «Вариации на тему Корелли»; да и миниатюры в ре миноре часто бывают в высшей степени напряженные и драматичные — например, Прелюдии Шопена и Скрябина (из оп. 11) в этой тональности.

У самого Мендельсона в ре миноре написаны крупные и значительные произведения, например, Пятая симфония оп. 107 («Реформационная»), Соната оп. 65 № 6 для органа, Второй фортепианный концерт оп. 40, Первое фортепианное трио оп. 49, начальные номера оратории «Илия» — грандиозный вступительный монолог, увертюра и хор “Hilf, Herr!” Между тем в малых жанрах композитор почти не использует d-moll (характерно, что среди 48 «Песен без слов» нет ни одной пьесы в этой тональности).

Тема Вариаций весьма примечательна, хотя и вполне традиционна по форме.

⁹⁶ Примерами таких исключений могут служить c-moll'ные вариации Бетховена, или знаменитая Ариетта с вариациями f-moll Гайдна (впрочем, последняя имела в оригинале заглавие “Un piccolo divertimento” (Маленький дивертисмент)).

Она двухчастна и образована двумя периодами⁹⁷, первый из которых модулирует в параллельный мажор, а второй возвращается в основную тональность. Ее своеобразие во многом обусловлено метрической конструкцией. Мотивы, ее образующие, всякий раз начинаются как бы с синкопы — с тяжелого затакта, залигованного с первой долей такта, причем затакты нередко подчеркнуты вдобавок акцентом. Такие метрические структуры придают музыке особую внутреннюю напряженность: они словно сдерживают движение (в этом смысле характерна и авторская темповая ремарка в Теме — “Andante sostenuto”) и одновременно как бы «накапливают энергию», вызывают необходимость преодоления тормозящего начала⁹⁸. Таким образом, музыка при небыстром темпе получает характер динамичности, устремленности вперед.

Нотный пример № 62 - Серьезные вариации No.54

⁹⁷ М. Воротной трактует тему Вариаций как период из двух предложений (См.: Воротной М. Ф. Мендельсон-Бартольди. Серьезные вариации ор. 54. Санкт-Петербург, 2010 С. 7). Стоит обратить внимание на то, что в конце каждого восьмитакта в теме и во многих последующих вариациях автор поставил двойную черту. Этим, на мой взгляд, композитор подчеркивает структурную завершенность двух фрагментов темы.

⁹⁸ Характерно, что подобные «затакты-синкопы» часто встречаются в музыке раннего Скрябина, например, в главных темах первой части его Второй и Третьей сонат.

Все исследователи обращают внимание на четырехголосный полифонический склад изложения темы, отсылающий 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 — начиная с середины XVIII века в таких обработках ведущим нередко является верхний голос, а не тенор, как принято было в более раннюю эпоху. Именно так построена тема у Мендельсона, в которой верхний голос явно господствует над остальными, представляющими собой подголоски. Однако в отличие от принципиально диатонического характера старинных хоральных мелодий, тема мендельсоновских вариаций наполнена острыми хроматизмами.

Рассмотрим тему более подробно... Выше говорилось о её двухчастной форме. Каждый из составляющих ее двух восьмитактовых периодов несет свою смысловую нагрузку. Первые два мотива интонационно представляют собой характерные нисходящие полутоновые «вздохи», отсылающие нас к традиционному барочному символу страдания. Важно, что эти мотивы образуют восходящую линию: они расположены на расстоянии напряженного интервала — тритона. Возникающее напряжение находит разрешение в нисходящем суммирующем двутакте. Важно отметить, что в отличие от предыдущего он диатонический (диатоника в любом случае звучит более мягко). Второе предложение, модулирующее в параллельный мажор, структурно аналогично первому (суммирование: 1т.+1т.+2т.). Оно тоже содержит в себе противопоставление хроматизма (нисходящий ход в 5-м и 6-м тактах⁹⁹) и диатоники (7-й и 8-й). Но динамический и мелодический контур его не волнообразный, как в первом предложении, а нисходящий в каждом двутакте.

Структура второго периода (такты 9—16) тоже организована по принципу

⁹⁹ Возникает искушение истолковать его как фрагмент известной музыкально-риторической фигуры “*passus duriusculus*”.

суммирования, но как бы «в увеличении» (2т.+2т.+4т.). Динамически и графически здесь имеет место широкая пологая волна. Каждый из двутактовых мотивов, составляющих первое предложение, являет собой звено восходящей секвенции. Напряженность развития достигается не остротой восходящего интервала, как вначале (тут имеет место поступенный подъем), а посредством *sforzati*, которыми подчеркнуты затакты. Последний нисходящий четырехтакт воспринимается как плавный мягкий спуск — отчасти это происходит благодаря переключению внимания с верхнего голоса (мотив f—es—d—cis) в тт. 12—13 на мотивы в альте (a—g—f—e) и теноре (es—d—c—b), вступающие в тт. 13—14 стреттно по отношению к сопрано.

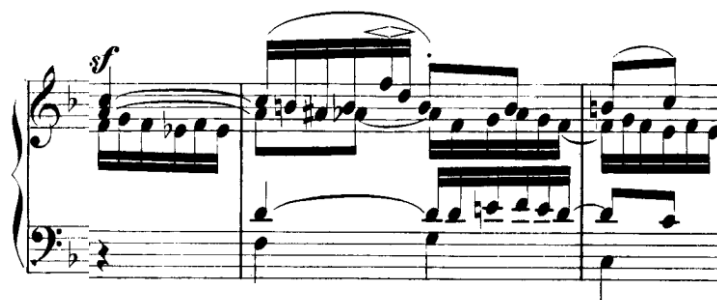
Хочется специально обратить внимание на аккорды, завершающие тему: разделяющие их паузы и стаккатная артикуляция после сплошного *legato* словно подчеркивают тревожную атмосферу ожидания грядущих музыкальных событий: что же будет дальше?

Вариация I служит непосредственным продолжением Темы: сохраняется взятый вначале темп, мелодия предстает в первоначальном виде, но при этом в принципиально ином фактурном убранстве. В соответствующем — органном — изложении эта музыка могла бы быть записанной на трех строчках: басовый голос исполнялся бы на педальной клавиатуре, линия шестнадцатых и мелодия игрались бы соответственно на 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 очень часто встречаются и в романтической фортепианной музыке, которая может, как следовать протестантской музыкальной традиции, так и полностью потерять связь со своими истоками в

церковных жанрах¹⁰⁰. Пианисту в этом случае приходится по-своему «регистровать» пьесу. В первой вариации характерное звучание органной педали передается Мендельсоном посредством октавных удвоений (как это часто делалось позднее в фортепианных транскрипциях органной музыки). Темброво отделить голоса друг от друга помогает и артикуляция: постоянному *legato* в правой руке противопоставлено колкое, отмеченное «клинышками» *staccato* в левой¹⁰¹.

В **Вариации II** происходит дальнейшая динамизация музыки — ускоряется темп (ремарка “*Un poco più mosso*”) линия шестнадцатых превращается в нервные прерывистые реплики секстолей, ведущие взволнованный диалог. Хочется специально отметить интересные динамические подробности, обозначенные в тексте — короткие «вилочки» *crescendo*, ведущие к знакам *sf*, и особенно «микродинамику» в пределах трех нот в тактах 10 и 12:



Нотный пример № 63 - Серьезные вариации No.54

Такие «микровилочки», отмечающие широкие интервальные ходы, как бы предостерегают исполнителя от темповой поспешности, заставляют его

¹⁰⁰ Ср., например, «Фигурированный хорал» из шумановского «Альбома для юношества» (ор. 68 № 41), являющийся обработкой погребального хора «Возрадуйся, моя душа» (“*Freu dich sehr, o meine Seele*”), и пьесу «Шахеразада» из того же цикла (ор. 68 № 32).

¹⁰¹ Заметим, что исполнители в стремлении подчеркнуть полифоническое развитие двух голосов в правой руке порой по-разному их артикулируют. Так поступает, например, Розита Ренар (Rosita Renard, 1894–1949). Авторскую ремарку *legato* она относит к верхнему голосу, а линия шестнадцатых звучит у нее почти *non legato*.

особенно выразительно проинтонировать эти характерные мелодические обороты (надо признать, что мало кто из пианистов доносит эту подробность в своих интерпретациях).

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.

Важным средством объединения является такой прием: в последующей вариации получают дальнейшее развитие композиционные средства, использованные в предыдущей. Так, диалогический принцип построения музыкальной ткани во второй вариации превращается в **Вариации III** в имитационную фактуру:



Нотный пример № 64 - Серьезные вариации No.54

Усиливается драматическое напряжение. На это указывает ремарка *Più animato* и широкий динамический диапазон — постоянные нарастания от *piano* до *forte* и неожиданные «провалы» снова на *piano*. В энергичных аккордовых и октавных репликах третьей вариации намечается важная образная сфера, которая получит в дальнейшем значительное место в цикле — это сфера фортепианной токатности.

Следующая, **Вариация IV** вслед за третьей, продолжает полифоническую линию развития материала — два голоса идут в ней канонически:



Нотный пример № 65 - Серьезные вариации No.54

Интересно, что первый период начинается канон в секунду, причем пропуста в нем составляет четыре шестнадцатых, в то время как во втором периоде пропуста обнимает две ноты такой же длительности. Второе предложение второго периода (с 12-го такта) является своего рода репризой — тут, в кульминации снова звучит пропуста из четырех нот. Таким образом, форма вариации становится двухчастной репризой. 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 со звучанием струнных — с приемом «летучего стаккато», в романтическую эпоху нередко получавшим и фортепианное воплощение (например в пьесе «Паганини» из шумановского «Карнавала»). У Мендельсона это своего рода «дуэт двух скрипачей-виртуозов». Скерцозная по характеру эта вариация встает в один ряд со многими знаменитыми мендельсоновскими скерцо (например, e-moll op. 16 № 2).

Пауза, разделяющая четвертую и последующую **Вариацию V**, может быть истолкована как обозначение некой границы, за которой начинается следующий раздел формы, хотя обретенный на протяжении предыдущего развития оживленный, беспокойный характер музыки сохраняется (вариация помечена ремаркой *Agitato*). На наступление нового раздела указывает ясно обозначенное возвращение темы в верхнем голосе в новом фактурном облики — вся вариация

построена на приеме чередования рук.



Нотный пример № 66 - Серьезные вариации No.54

Хотя музыка помечена авторской ремаркой: *p legato ed espressivo*, тут, разумеется, не может идти речь о буквальном *legato* — Мендельсон ставит в партии правой руки точки под лигой. Важным отличием этой вариации от темы является отсутствие модуляции в параллельный мажор: первый период заканчивается в одноименной к основной тональности — D-dur.

Вариация VI образует своего рода фактурную «арку» по отношению к третьей.



Нотный пример № 67 - Серьезные вариации No.54

Здесь тоже имеют место смелые контрасты регистров, бравурные броски по клавиатуре. Динамический план этой вариации изобилует большими нарастаниями вплоть до яростного *fortissimo*. Подобная фактурная идея обнаруживается и в пятой вариации из B-dur'ного цикла op. 83:



Нотный пример № 68 - Серьезные вариации No.54

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» Рахманинова.



Нотный пример № 69 - Серьезные вариации No.54



Нотный пример № 70 - Серьезные вариации No.54

Вариации VIII, XIX образуют, по сути, единое целое, объединенные однотипной кружащейся триольной фактурой (нотные примеры 71, 72). По

жанру это стремительная тарантелла — ею завершается очередной раздел (вариации 5—9). Восьмая вариация звучит более затаенно и легко (моторное движение сосредоточено в правой руке, левая аккомпанирует острыми восьмыми), девятая же — более напористо, там к правой руке присоединяются шестнадцатые в левой и динамика достигает *fortissimo*. Интересно, что девятая вариация — первая в цикле, масштабы которой (21 такт) выходят за рамки, заданные темой (16 тактов).



Нотный пример № 71 - Серьезные вариации No.54



Нотный пример № 72 - Серьезные вариации No.54

Дальнейшие Вариации X—XIV — представляют собой ряд пестрых, разнохарактерных музыкальных картин, своего рода дивертисмент, предшествующий финалу — вариациям XVI—XVII. Между ними помещена связка — Вариация XV.

Десятая вариация образует необычайно острый контраст с «тарантеллой». В нее музыка словно с разбегу «врезается» после стремительного нисходящего арпеджио. Это суровое четырехголосное фугато, в котором от первоначальной темы вариаций остаются лишь первые два звука — нисходящая секунда.

Привлекает к себе внимание второй элемент темы фугато — цитата из Баха (из Фуги g-moll, «Хорошо темперированный клавир», т. 1).

Var. 10
Moderato

Нотный пример № 73 - Серьезные вариации No.54

Andante con moto. (♩=80.)

Нотный пример № 74 - Бах. ХТК, фуга g-moll

Фугато интересно своим тональным планом. Начало его (восемь тактов) представляет собой экспозицию фуги, в которой голоса (тенор, альт, сопрано) проводят тему в тональностях a-moll, d-moll, g-moll, то есть тональности следуют вверх по квартам. Затем тема проходит в басу в тональности F-dur — понятно, что такой неожиданный поворот вызван необходимостью сохранить общую конструкцию основной темы вариаций, которая в восьмом такте модулирует в F-dur. Следующий восьмитакт имеет характер разработочности. Тема ни разу не проводится тут целиком, разрабатывается второй ее элемент (с шестнадцатью нотами), в результате чего музыка приходит к тонике d-moll. В целом вариация производит впечатление остроумной стилизации, причем стилизованной оказывается не только сама музыка баховских фуг, но и манера их трактовки (в духе популярной в свое время редакции Черни, кстати, воспроизведенной в Примере 13) — с длинными фразировочными лигами, акцентами, обозначениями

crescendo и diminuendo.

Лирическим центром произведения можно, пожалуй, считать **Вариацию XI**.

Var. II
cantabile
pp simile cresc.
Ad. * Ad. * Ad. *

Нотный пример № 75 - Серьезные вариации No.54

Своим мечтательным характером и общими особенностями фактуры с синкопированными аккомпанирующими аккордами в среднем голосе она вызывает ассоциации с некоторыми проникновенными страницами творчества Шумана, например, второй вариацией из цикла на тему Abegg op. 1.

pp simile cresc.
Ad. * Ad. * Ad. *

Нотный пример № 76 - Abegg op. 1.

Впрочем, и у самого Мендельсона есть аналогичные примеры, в частности «Песня без слов» c-moll op 38 № 2



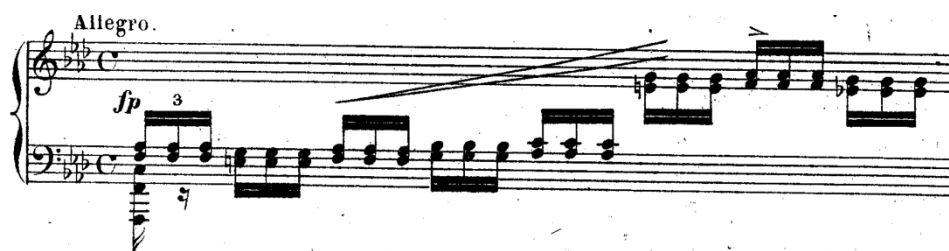
Нотный пример № 77 - «Песня без слов» с-moll op 38 № 2

Обаяние одиннадцатой вариации во многом коренится в ее гармоническом строе: тоническом органном пункте на протяжении пяти тактов, над которым словно парит в воздухе широко раскинувшаяся мелодия, в томных хроматизмах второй половины вариации (т. 9–15),

Характер эмоциональной напряженности, внутренней энергии, заложенный в теме, возвращается вместе с первоначальным темпом в **Вариации XII** — энергичной токкате, выдержанной от начала до конца в динамике *forte*. Ее построенная на репетициях суховатая фактура, возможно, послужила вдохновляющим импульсом для К. Сен-Санса. Сравним, например, фактуру Мендельсона из 12-й вариации (нотный пример 17) и этюдов Сен-Санса op. 52 № 3 и 6 (нотные примеры 78 и 79):

Var. 12
Tempo di Tema

Нотный пример № 78 - Серьезные вариации No.54

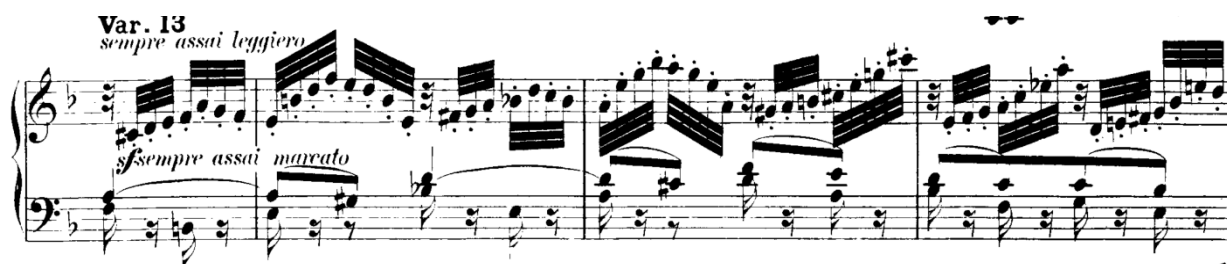


Нотный пример № 79 - Серьезные вариации No.54



Нотный пример № 80 - Серьезные вариации No.54

В **Вариации XIII** мы встречаемся с темой в характерной трехголосной инструментовке, где мелодия переносится в средний регистр, а бас и фигурации создают впечатление исполнения «в три руки» (нотный пример 81).



Нотный пример № 81 - Серьезные вариации No.54

Подобные решения были любимы композиторами-романтиками. Сам Мендельсон нередко ранее использовал их в своих произведениях, например, при втором проведении побочной темы в экспозиции и репризе Второго концерта для фортепиано с оркестром op. 40 (1837), в Этюде b-moll op. 104b № 1 (1836—38). В контексте вариационного жанра и конкретного артикуляционного воплощения (верхний голос изложен 32-ми staccato при тактовом размере 2/4) можно увидеть

тут переключку с третьим номером из «Симфонических этюдов» Шумана.



Нотный пример № 82 - Шуман.«Симфонические этюды»

Строго говоря, такое изложение в виде трех самостоятельных звуковых пластов не новость для первой половины XIX столетия — оно воспроизводит довольно типичную органную фактуру, в которой нижний голос исполняется на ножной клавиатуре. Однако на фортепиано, в трактовке музыкантов-романтиков (помимо упомянутых, назовем также С. Тальберга и Ф. Листа) эта фактура слышалась по-новому — возникала иллюзия звучания других инструментов. И у Мендельсона, и у Шумана партия правой руки в указанных фрагментах призвана была передать характерный скрипичный штрих «летучее стаккато» (прославивший, среди прочего, великого Паганини).

Вариация XIV (Adagio), как это часто бывает перед финалом, звучит в одноименном мажоре.

The image shows a musical score for two variations, Var. 14 and Var. 15. Var. 14 is marked 'Adagio' and 'mf'. Var. 15 includes dynamic markings 'cresc.', 'dim.', 'p', and 'ritard.'.

Нотный пример № 83 - Серьезные вариации No.54

Ей предшествует пауза с фермой, возможно, призванная подчеркнуть наступление нового, заключительного этапа развития музыки. Впрочем, мажорная вариация может быть истолкована и как один из номеров разнохарактерного дивертисмента, о котором упоминалось выше. Возвращение хоральной фактуры в сочетании с преобладанием диатоники придают четырнадцатой вариации черты торжественного гимна.

Мелодия темы поначалу в точности повторяет первоначальную, хотя и в другом ладовом обличье, будучи перенесена Мендельсоном в средний голос. Однако при сходстве между вариацией и темой есть важные различия. Так, если тема была образована двумя периодами по восемь тактов, разделенными двойной чертой, то вариация превратилась в единый шестнадцатитактовый период. Первое восьмитактовое предложение вариации заканчивается на доминанте тональности D-dur. Во втором же, заключающем в себе широкую динамическую волну, поначалу господствует тональность e-moll. В этой тональности звучит первое звено восходящей секвенции, второе же, начавшись в G-dur, неожиданно срывается обратно в e-moll. Этот скорбный «срыв» в кульминации придает всей вариации характер глубокой значительности, переводит ее в сферу философских раздумий. Образные аналогии можно обнаружить в проникновенных страницах шумановских произведений, вроде «Грез» и «Говорит Поэт» из «Детских сцен»,

или коды «Арабески».

Вариация XV служит связующим звеном между мажорным Adagio и финальным комплексом (шестнадцатая, семнадцатая вариации, Кода). Ее фактура в общем плане возвращает нас к пятой вариации, основанной на чередовании рук. Но в пятнадцатой, благодаря движению четвертями, а не восьмыми, подчеркиваются диссонантные напряжения и соответствующие разрешения, возникающие между басом и аккордами.



Нотный пример № 84 - Серьезные вариации No.54

Линия баса с его широкими «блуждающими» ходами усиливает ощущение напряженного ожидания, беспокойство нарастает (что подчеркнуто авторской ремаркой *poco a poco più agitato*) и, наконец, разрешается в развернутом финале Вариаций.

Финальные **Вариации XVI, XVII**, основанные на триольном движении, образуют своего рода «арку» по отношению к восьмой и девятой, завершавшим раздел (см. нотные примеры 10, 11). Между прочим, в обеих парах вариаций обозначен один и тот же темп — *Allegro vivace*. Есть аналогия и в их конструктивном строении: восьмая и шестнадцатая вариации — структурно полностью повторяют тему (состоят из 16 тактов), в то время как девятая и семнадцатая содержат еще и дополнения — в последней таковое (24 такта!) более чем вдвое превышает масштаб темы. Фактурная разница между шестнадцатой и семнадцатой вариациями заключается в том, что в первой опорой является линия баса (нотный пример 22), а во второй — мелодический голос (нотный пример 23).

Var. 16
Allegro vivace

Нотный пример № 85 - Серьезные вариации No.54

Var. 17

Нотный пример № 86 - Серьезные вариации No.54

Бури, бушующие в дополнении семнадцатой вариации, разрешаются в доминантовый предыкт 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** отсылает нас к фактуре пятой вариации.

Presto

Нотный пример № 87 - Серьезные вариации No.54

В основе коды лежит техника *martellato*, получившая широчайшее распространение в музыке композиторов-романтиков, писавших для фортепиано. Важная и интересная деталь: Мендельсон записывает синкопированные линии в левой руке по-разному — то восьмыми, то с включением шестнадцатых пауз (нотный пример 25). Это позволяет в условиях однотипной фактуры подчеркнуть

мелодические и гармонические события, происходящие в Коде. (Следует признать, однако, что из-за темпа и эмоционального напряжения исполнители эту подробность опускают.

Нотный пример № 88 - Серьезные вариации No.54

Последовательное рассмотрение вариаций позволяет сделать некоторые выводы относительно типологии цикла, его общей структуры и принципов обработки материала. Ко времени написания Мендельсоном опуса 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. Кроме того, в первые десятилетия XIX века приобрел необычайную популярность тип блестящих виртуозных вариаций, в которых превалировала чисто декоративная сторона.

Разумеется, в творчестве великих композиторов нередко встречались смешанные типы циклов: в них могли быть представлены вариации разных типов, да и способы развития материала могут быть истолкованы по-разному. Так, например, в Вариациях с-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 обще-распространенным 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). Первоначально в состав произведения входила даже одна вариация, напрямую отсылающая исполнителя и слушателя к Бетховену — в ней присутствует характерная для *c-moll*'ных вариаций последнего, нисходящая линия баса (“*passus duriusculus*”, нотный пример 26)¹⁰²:

ample 3.1.1.1: Theme, *Variations sérieuses* in D minor, Op.54 (1841)



Нотный пример № 89 - d minor, Op.54

Эта вариация не попала в окончательную редакцию — видимо, по причине слишком прямых аналогий — такая «цитатность» потребовала бы пересмотра всей концепции целого.

¹⁰² См.: Todd L. R. *Piano Music Reformed : the Case of Felix Mendelssohn Bartholdy // Nineteenth-Century Piano Music / editer R. Larry Todd. New York : Schirmer Books, 1990. P. 205–206.*

Как и большинство крупных вариационных циклов «Серьезные вариации» имеют определенные внутренние членения (отчасти они были описаны выше). Тема и Вариации I—IX образуют первый блок, в основе которого лежит постепенное ускорение и динамизация: Тема и Вариация I — *Andante sostenuto*; Вариация II — *Un poco più animato*; Вариация III, IV — *Più animato*; Вариация V, VI — *Agitato*; Вариация VII — *Con fuoco*; Вариации VIII, IX — *Allegro vivace*.

Вариация X со строгой полифонической фактурой и сменой темпа на *Moderato* знаменует начало следующего раздела (Вариации X—XV). Если ранее происходило как бы постепенное динамическое и темповое нарастание, основанное на фактурном варьировании, то тут представлена череда контрастных жанровых картин, можно даже условно дать им названия. Вариации X («Фугато»), XI («Песня без слов») — *Moderato*; Вариации XII («Каприччио»), XIII («Токката») — *Tempo di Tema*; Вариация XIV («Гимн») — *Adagio*; XV — *Roso a roso più agitato*. Пятнадцатая вариация не укладывается в рамки жанровых моделей, она является, по сути, вступлением к финальному комплексу — XVI, XVII вариации, Кода. Все это позволяет сказать, что «Серьезные вариации» содержат в себе черты жанрово-характерных вариаций, получивших распространение в творчестве композиторов-романтиков.

Внутри вышеописанных двух разделов, тоже можно усмотреть внутренние членения. Так, в первом разделе цезура располагается между IV и V вариациями. В первых четырех вариациях происходит фактурное варьирование и постепенный «уход» все дальше от темы. Вариация V, в которой тема вновь обретает близкий к первоначальному облик, начинает вторую волну нарастания вплоть до Вариации IX включительно.

Во втором разделе цезура, выделенная фермой, присутствует на паузе перед мажорной четырнадцатой вариацией; аккорд, ее завершающий, также помечен фермой. Это несколько обособляет четырнадцатую в ряду остальных характерных вариаций из второго раздела и подчеркивает ее драматургическую значимость в конструкции целого перед вступлением финала.

Последние две вариации и кода, этот, по словам А. Корто, «шабаш, в

завывающем вихре которого проносятся демоны»¹⁰³, завершается неожиданным *diminuendo* от *fortissimo* к *piano*. Музыка словно оставляет слушателя в оцепенении. Прообразом такого решения, несомненно, было тихое завершение *c-moll*'ных Вариаций Бетховена.

Цикл производит впечатление замечательной цельности. Этому, помимо прочего, помогают внутренние переключки, своего рода фактурные и мелодические арки, на разных уровнях поддерживающие конструкцию произведения. Отчасти о них говорилось выше (например, о локадной фактурной переключке между вариациями III и VI. Одной из важнейших арок является сама мелодия темы, которая возвращается в разном фактурном убранстве, но почти в неизменном виде в группах вариаций в начале и в конце сочинения: начальная группа — Тема, вариации I, II, III; заключительная группа — XIII, XIV¹⁰⁴, предыкт к коде¹⁰⁵. Есть арка, построенная на специфической фактуре, в основе которой чередование рук: вариации V, XII, XV, Кода. Наконец, есть в произведении своего рода двойная арка: парные вариации, построенные на стремительном триольном движении: VIII, IX и XVI, XVII. Так возникает удивительная по своей классической стройности конструкция.

¹⁰³ Корто А. О фортепианном искусстве. Москва, 2005. С. 82.

¹⁰⁴ Четырнадцатая вариация, несмотря на другое ладовое наклонение, воспринимается как мажорный инвариант Темы.

¹⁰⁵ Е. И. Максимов полагает, что первые тринадцать вариаций образуют один большой минорный блок, в котором тринадцатая с точным повторением темы в среднем голосе является репризой (см.: Максимов Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи: 17.00.02 - Музыкальное искусство : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / [Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. Москва, 2014. С. 396). Нам представляется, что говорить в этом случае о репризе едва ли возможно — слишком невелик масштаб повторяющегося фрагмента по сравнению с целым.

3.3 Исполнительские подходы

Исполнительская судьба «Серьезных вариаций» была счастливой. Они входили и входят в репертуар крупнейших пианистов, постоянно присутствуют в программах профессиональных музыкальных учебных заведений. Сохранилось множество звукозаписей, и число их постоянно пополняется. В наши дни «Серьезные вариации» продолжают звучать в исполнении молодых, в том числе совсем юных музыкантов, нередко включающих это произведение в свои конкурсные программы, которые благодаря интернету становятся доступными слушателям.

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 Ларроча (1970), Хорхе Боле (1974), Пауль Бадура-Шкода (1976), Белла Давидович (1981), Нельсон Фрейре (1982, 1984), Мюррей Перайя (1983, 1984), Никита Магалов (1988), Альфред Брендель (1989, 1990), Владо Перлмютер (1992), Кристиан Цимерман (1994), Жан-Ив Тибоде (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 сфере внимания музыкантов-«аутентистов» проникла музыка композиторов-романтиков, и «Серьезные вариации» зазвучали на старинных инструментах, упомянем записи Ольги Пащенко (2011), Дмитрия Аблогина (2018).

Разумеется, в настоящей публикации нет возможности рассмотреть все эти исполнения. Обратимся к некоторым, наиболее, на наш взгляд, показательным, к тому же ясно обнаруживающим индивидуальный подход к мендельсоновскому шедевру.

Альфреда Корто часто характеризуют как музыканта-романтика, исповедующего спонтанность и свободу художественного высказывания. На самом деле всё в его трактовке несет черты продуманности. Он оставил три варианта — записи 1937, 1950 и 1952 года. Их концепция остается неизменной. Более ранняя запись пианистически более совершенна, и, пожалуй, образы в ней очерчены более рельефно, чем в поздних, что вполне объяснимо возрастом артиста.

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»¹⁰⁶. Нельзя сказать, что пианист принципиально играет вариации как череду самостоятельных «характерных пьес»¹⁰⁷ — некоторые из них он объединяет и темпом и по смыслу (третью—четвертую, шестую—седьмую, восьмую—девятую, шестнадцатую—семнадцатую). Однако стремление «закруглить», завершить отдельные вариации явно присутствует — порой даже в противоречии с авторским текстом. Так, например, Корто замедляет 16-е ноты в конце первой вариации, призванные, казалось бы, соединить ее со второй. Подобное замедление звучит и на грани одиннадцатой и двенадцатой вариаций.

Очень необычно интонируется у Корто тема: разрешения задержаний в мелодии — звуки *gis*, *cis* и последующие аналогичные (см. нотный пример 1) звучат у пианиста довольно ярко, как импульсы к последующим синкопам. Это придает теме особую напряженность и драматичность. Вообще в исполнении Корто много тонких, часто парадоксальных деталей. Например, в первой

¹⁰⁶ Корто А. Указ. соч. С. 80. Заметим, что некоторые другие пианисты - это «единое дыхание» успешно находят и реализуют в своей интерпретации.

¹⁰⁷ Так он исполняет некоторые циклы Шумана, например, «Бабочки» op. 2.

вариации мелодия и контрапунктирующая линия шестнадцатых в правой руке играют довольно ярко, практически в одной динамике, в то время как отрывистые басовые ноты — очень тихо и мягко. Как ни странно, голоса в правой руке не мешают друг другу и прекрасно прослушиваются на всем протяжении вариации.

Пятая вариация с ремаркой *Agitato* играет мягко и очень свободно в ритмическом отношении, никак не подготавливая следующую за ней шестую. То же касается и Вариации XV, которая, судя по авторскому указанию (*poco a poco più agitato*), должна была бы служить плавным переходом к *Allegro vivace* в финальном разделе произведения. У Корто эта вариация исполнена мечтательности, в результате чего финал врывается внезапно.

Пара однотипных вариаций (VIII, IX) хотя и играют пианистом в одном темпе, однако звучат абсолютно по-разному: восьмая суховато, беспедально, девятая — с обильной педализацией, подобно завыванию ветра. Вступающую следом Вариацию X (фугато) Корто отделяет от предыдущей — продолжительной остановкой на первой ноте (что никак не было обозначено Мендельсоном). Таким образом, Корто, где только возможно, подчеркивает в вариациях образные контрасты.

Замечательную интерпретацию «Серьезных вариаций оставил **Владимир Горовиц**, хотя, по словам его биографа, Д. Дюбала, музыку Мендельсона, он не любил и не без иронии называл автора «песен без слов» «ловким композитором»¹⁰⁸. Своеобразное артистическое лицо пианиста узнается 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. Не строгая

¹⁰⁸ Дюбал Д. Вечера с Горовицем. Москва, 2008. С. 342.

поступь, а словно мягкие крадущиеся шаги слышатся в октавных басах первой вариации. При этом два верхних голоса оказываются словно сплетенными в какой-то туго стянутый жгут — каждый из них проникнут напряженной энергией развития. На протяжении всей пьесы слушателя не покидает ощущение сжатой пружины, которая, наконец, стремительно распрямляется в последних двух ослепительно виртуозных вариациях и коде.

Горовиц, как мало кто из пианистов, умеет гипнотизировать публику неуклонным поступательным движением. В таком духе решен у него первый блок вариаций — с первой до седьмой (у Корто, напомним, этот блок включал в себя вдобавок восьмую и девятую). Перед восьмой вариацией Горовиц вставляет не обозначенную автором цезуру, указывая, таким образом, на начало следующего раздела (вариации VIII—XV), наполненного яркими контрастами. Хочется отметить, что пианист убедительно доносит до слушателя мендельсоновские *agitato* в пятой и пятнадцатой вариациях, что помогает объединению целого.

Окончание произведения звучит поистине ошеломляюще — как апофеоз стихийной виртуозности, пожалуй, даже в некотором противоречии с авторским заголовком, предполагающим «серьезность». Мало того, пианист прибегает в самом конце к текстовой ретуши, изменяя аккорд в третьем такте от конца и в целом динамику в заключительных тактах с *piano* на *fortissimo*. Горовиц нередко обращается к подобным вольностям в исполняемых произведениях.

Как правило, вносимые пианистом изменения связаны с желанием придать музыке бóльшую эстрадную эффектность. Как отнестись к такому рискованному шагу? Имеет смысл задуматься, чем оправдано такое решение в плане художественном — ведь мы имеем дело с великим мастером.

Действительно, смысл произведения в этом случае во многом меняется, пропадает элемент недоговоренности, зато это побуждает публику к неистовым овациям. Таков Горовиц, чье искусство полно парадоксов — бесконечной тонкости, сокрушительной мощи, трагического надлома и (порой) вульгарной прямолинейности. Возможно, объяснение следует искать в сути феномена

виртуозности (в романтическом его преломлении): артист-виртуоз — это и бесстрашный герой, победитель и надменный властитель, царствующий над толпой восторженных подданных — слушателей. Он жаждет их поклонения, испытывая к ним одновременно чувства и любви, и презрения. «Вы хотите громов и молний? Так вот вам они!» — кажется, насмешливо говорит артист публике своим исполнением. Интересно, что в своих поздних выступлениях и записях Горовиц избегает подобных эффектов. К чему грубая власть над толпой и подвиги тому, кто познал высшую мудрость?

Отчасти сходную с Горовицем, очень свободную и виртуозную трактовку Вариаций можно обнаружить в записи замечательной чилийской пианистки **Розиты Ренар** (Rosita Renard, 1894—1949)¹⁰⁹. Вариации были кульминационным номером в программе ее последнего концерта 11 января 1949 года в Карнеги Холл, к счастью записанного на пластинку. Обращает на себя внимание захватывающая эмоциональность исполнения, свобода и импровизационность. Темпы у Ренар в целом живее, чем у других музыкантов. В сочетании с ритмической свободой это производит впечатление юношеской пылкости — как известно, такое качество не раз отмечалось современниками в игре самого Мендельсона.

Музыкальное развитие в вариациях стремительное и напряженное. Уже тема в исполнении Ренар кажется взволнованной, «летающей». Это происходит благодаря подчеркнутым звукам разрешений (они как бы «подталкивают»

¹⁰⁹ Уроженка Сантьяго, она в 15-летнем возрасте получила стипендию от чилийского правительства для обучения в Европе и четыре года занималась в Штерновской консерватории в Берлине под руководством Мартина Краузе (именно она представила ему своего соотечественника, юного Клаудио Аррау). После Первой мировой войны пианистка успешно гастролировала в США и Европе. Ее пылкую исполнительскую манеру тогдашние критики сравнивали с искусством Терезы Карреньо. С 1930 по 1945 она жила на родине, занимаясь главным образом преподаванием в столичной консерватории, но также совершив несколько гастрольных поездок по Латинской Америке. Высшей точкой ее карьеры стал концерт 11 января 1949 года в Карнеги Холл, незадолго до безвременной смерти, последовавшей от тропической «сонной болезни».

музыку вперед) — то же средство наблюдалось в трактовке А. Корто. Первая вариация интересна тем, что тема динамически убрана в ней на второй план, что ничуть не мешает ей быть прекрасно услышанной, тем более что (как отмечалось выше) контрапунктирующая линия шестнадцатых артикулируется легким *portamento*. Вариация I играется пианисткой уже с легким ускорением по отношению к теме. То же происходит и со всеми остальными вариациями вплоть до девятой включительно. При этом в пределах каждой вариации усиливаются динамические контрасты. В целом беспокойство все более нарастает. Сами собой возникают ассоциации с шумановскими безумствами, явленными в g-moll'ной сонате или «Крейслериане».

Второй большой раздел вариаций после фугато при всем обилии интересных деталей тоже слушается как одно безудержное *animato* с небольшим лирическим интермеццо (Вариация XIV). Запись в полной мере передает наэлектризованную атмосферу концертного зала, которая делает убедительными виртуозные порывы Розиты Ренар, даже подчас приводящие к техническим погрешностям. При всем этом конец произведения пианистка, в отличие от Горовица, исполняет в соответствии с авторской волей — на *piano*.

Как известно, для **Владимира 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. Впрочем, и эта запись позволяет судить о своеобразном подходе музыканта к произведению.

Если попытаться сформулировать одним словом впечатление о трактовке Софроницкого, то этим словом будет «монументальность», скульптурность. Этот общий настрой — ощущение значительности, тяжелого шага — задается уже в Теме. Строго говоря, темп ее у Софроницкого лишь чуть-чуть медленнее, чем у Ренар, но впечатление возникает совсем иное — посредством пульсации по восьмым нотам.

Другая важная особенность — необычайно выпуклое, интенсивное звучание верхнего голоса. Оно характерно и для Темы и для большинства

вариаций, что, разумеется, не исключает ясной прослушанности всех пластов фактуры. Вообще, вся музыкальная речь в Вариациях пронизана ораторским началом — это мощный, страстный ораторский голос, словно устремленный со сцены в огромный зал, голос, властно захватывающий слушателя и обретающего над ним власть. Это касается даже сидящего в самом дальнем ряду галерки (студийные условия записи, кажется, ничем не обнаруживаются, разве что в суховатой акустике).

Этот характер обращения — “*urbi et orbi*” («к граду и миру») — поневоле требует относительно умеренных темпов ¹¹⁰, особенно выпуклой исполнительской дикции. Вспомним слова самого Софроницкого: «Борюсь, в частности, с с традиционным отношением к романтическому началу в искусстве. Ведь есть и современный романтизм, а не только романтизм XIX века. Сейчас уже нельзя играть Шумана, Шопена, Листа так, как раньше. Мы в наш век пришли к чему-то более крупному» ¹¹¹. Подобный масштабный новаторский подход, безусловно, распространяется и на исполнение пианистом «Серьезных вариаций» Мендельсона.

Софроницкий декламационно убедительно и властно подчеркивает контрастный характер вариаций, ясно обозначает грани между ними даже в первом разделе — там, где вариации соединяются мелодическими связками (Вариации I—II, II—III). Подчас вариации, вопреки авторским ремаркам, противопоставляются друг другу и динамически.

Так, например шестую, аккордовую вариацию пианист начинает *forte*, хотя в нотах отсутствует соответствующая ремарка, а обозначение *crescendo* во втором такте, казалось бы, указывает на необходимость начать вариацию тихо, с того же нюанса *piano*, которым заканчивалась вариация V. Очень устойчиво, строго и мощно звучат у Софроницкого две финальные вариации и кода.

¹¹⁰ Продолжительность Вариаций у Софроницкого 11'16'', у Ренар — 9'43''.

¹¹¹ Чинаев В.П. Орфический пианизм: декаданс или тоска по Иному? *Pianoфорум* №1 (45) 2021. С. 8.

Собственно, вся трактовка им «Серьезных вариаций» может служить иллюстрацией к его известному высказыванию: «Настоящее, великое искусство — это так: раскаленная, кипящая лава, а сверху семь броней»¹¹².

Принципиально по-иному трактует «Серьезные вариации» **Святослав Рихтер**. Известны три его записи, все они относятся к одному периоду — середине 1960-х годов (видео с концерта лауреатов Ленинских премий из Кремлевского дворца съездов 22.04.1964, записи по трансляции из московского Концертного зала им. Чайковского 28.05.1964 и из Нью-Йоркской оперы 22.04.1965). Основная идея, определяющая подход Рихтера к произведению — стремление к созданию цельного монументального звукового полотна. Психологические детали, чересчур привлекающие к себе внимание, он умышленно прячет. Его исполнение в высшей степени энергичное и динамичное.

Рихтер намеренно 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. Однако подобное отступление от авторского текста воспринимается исключительно убедительно и органично.

Таким образом, в силу названных средств исполнительской выразительности выстраивается грандиозное нарастание, преграду которому ставит фугато. Далее разворачивается еще одна волна, заключающая в себе медленное интермеццо (Вариация XIV). Звучание рояля у Рихтера — очень определенное, мощное, кое-где даже не лишенное «прямолинейности» — в контексте данной трактовки представляется вполне органичным.

«Серьезные вариации» в исполнении **Альфреда Бренделя** были запечатлены на дисках дважды — в 1989 году в студии и в 1990 с концерта в

¹¹² Воспоминания о Софроницком: сб. / сост., ред., вступ. ст., с. 3–18, и коммент. Я. И. Мильштейна. Москва, 1970. С. 288.

Лондоне. Выпуская концертную запись в 2007 году, пианист в сопроводительном тексте указывает, что, по его мнению, она, так же как и другие публикуемые там записи, «передает его намерения правдивее и непосредственнее, чем более безупречные студийные»¹¹³. Позволим себе усомниться в мнении артиста о большей безупречности студийной записи по сравнению с концертной — на мой взгляд, последняя ничуть не уступает первой.

Альфред Брендель слывет пианистом интеллектуального склада, музыкантом-аналитиком. Как отмечают исследователи, глубокие, порой парадоксальные решения пианиста «призваны вдохновить современных музыкантов и меломанов на продоление установившихся стереотипов в восприятии и оценке явлений. Указанные свойства порой сочетаются у Бренделя с некоторой педантичностью, склонностью у музыканта к точному, “математическому” анализу деталей. Между тем, подобный подход порожден потребностью профессионала проникать в самую суть явлений искусства»¹¹⁴

Однако его исполнение «Серьезных вариаций» обладает и большой силой непосредственного высказывания. Интеллектуальная составляющая проявляется в организации целого. Он сглаживает общее ускорение, обозначенное Мендельсоном посредством ремарок *Un poco più animato*, *Più animato Agitato*, *Con fuoco*, *Allegro vivace*. Так что первые тринадцать вариаций проходят у Бренделя одним потоком, объединенные единым пульсом. Пианист сознательно придерживается этого принципа даже там, где у Мендельсона выставлены разные темпы (*Andante sostenuto* в Теме и *Moderato* в вариации X). Это в сочетании с другими факторами — единством тональности, сохранением гармонического каркаса темы и ее опорных звуков (за исключением Вариации X) — образует так называемый «общескрепляющий комплекс» (выражение В.А.

¹¹³ Alfred Brendel: live and Radio Performances 1968–2001: booklet // Philips Catalog. 2007. № 000867602.

¹¹⁴ Грохотов С.В., Смирнова М.В. \Альфред Брендель. Размышления о Моцарте. Pианофорум №1 (45) 2021. С. 32.

Цуккермана)¹¹⁵. Таким образом, в своем исполнении Брендель подчеркивает изначально присущие циклу черты строгих вариаций. Заметим, что далеко не все исполнители сохраняют такое единство пульса (например, в трактовке Корто в большей степени выступают черты свободных вариаций).

При описанной общей темповой организации музыка у Бренделя не становится монотонной — он умело нагнетает эмоциональное напряжение за счет средств, заложенных в самой фактуре, в частности дробления и изменения единицы внутренней пульсации — а таковыми выступают то половинные ноты, то четверти, а то и восьмые. Кроме того, нагнетанию напряжения способствует динамика, хотя надо признать, что пианист в этой записи в целом склонен к яркому звучанию¹¹⁶.

Средствами *rubato* Брендель тоже искусно пользуется. Помимо легких *stretto* (например, во второй половине темы) и замедлений в некоторых кадансах (Вариации X, XIII, XV), свобода проявляется на уровне отдельных мотивов, и это производит впечатление непосредственности, импровизационной спонтанности (например, в теме, а также в одиннадцатой вариации). Мало того, у Бренделя иногда встречаются ритмические несовпадения между басом и верхним голосом — в духе пианистов начала XX столетия (Падеревского, Пахмана).

На наш взгляд, заслуживает внимания исполнение Вариаций греческой пианисткой **Реной Кириаку** (Rena Kyriakou, 1917—1994)¹¹⁷. Она получила

¹¹⁵ См.: Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Москва, 1974. С. 45.

¹¹⁶ Это можно, по-видимому, объяснить особенностями концертной «подачи» звука, стремлением пианиста донести его до галерки, хотя и роль звукорежиссера нельзя тут недооценивать.

¹¹⁷ Будущая пианистка и композитор родилась в г. Гераклион на острове Крит в семье известного архитектора Димитриоса Кириаку. Образование получила в Парижской консерватории в классах Исидора Филиппа (фортепиано), Анри Бюссе и Жана Галлона (композиция). Много концертировала и записывалась на пластинки. Среди ее записей, помимо Мендельсона, полные собрания фортепианных сочинений Э. Шабрие и Альбениса,

международное признание, в том числе именно как исполнитель музыки Мендельсона — записала на пластинки почти все его фортепианное наследие. Трактовка «Серьезных вариаций» пианисткой выделяется яркостью темповых и динамических контрастов.

Тема в исполнении пианистки звучит заметно медленнее и, если можно так выразиться, «глубокомысленнее», чем у других исполнителей; в третьей, четвертой и пятой вариациях происходит значительное ускорение — практически вдвое по сравнению с темой. Соответственно в аккордовой шестой вариации артистка трактует ремарку *a tempo* как возвращение к первоначальному темпу. Начавшись в характере медленного и таинственного, но не лишённого гротесковости шествия музыка вместе с неуклонным динамическим нарастанием становится все более угрожающей, подводя к яростному натиску седьмой вариации. Пульсация в ней в два раза ускоряется, то есть возвращается к движению четвертой и пятой вариаций.

Можно сказать, что седьмая вариация завершает в трактовке Кириаку первый раздел произведения — ведь перед восьмой вариацией пианистка делает ощутимую паузу. Подобное темпоритмическое решение можно признать достаточно смелым и, возможно, спорным. Однако реализует его пианистка весьма уверенно и потому убедительно.

Далее проходит череда ослепительно ярких картин... Вот восьмая и девятая вариации — стремительно летящее вперед скерцо. Оно сменяется мрачным фугато; темп в нем кратный предыдущему (восьмая = четверти). При этом мерная внутренняя пульсация восьмыми придает музыке «по-средневековому» суровый характер. Шествие словно удаляется — музыка звучит все тише и тише, вдобавок пианистка делает в конце большое замедление и продолжительную паузу. Это заставляет особенно обостренно воспринять хрупкую романтическую зыбкость

музыка Гранадоса, Фильда, Солера, Форе, Шопена и др. В композиторском наследии Кириаку главным образом произведения для фортепиано, в том числе фортепианный концерт. Стилистически ее музыка связана с экспрессионизмом.

одиннадцатой вариации.

И здесь снова возникает неожиданный, во многом даже парадоксальный эмоциональный и смысловой контраст: двенадцатая обрушивается безудержным шквалом. Напор оказывается настолько сильным, что подчиняет себе следующую вариацию, сохраняющую динамику *forte* и прежний энергичный характер. В результате мажорная четырнадцатая вариация воспринимается слушателем как некое завораживающее затишье перед бурей. Кириаку играет эту вариацию очень медленно и затаенно. Возникает ощущение, что само время словно таирнственным образом затормозило свой ход, почти остановилось в блаженном оцепенении (в конце пианистка делает вдобавок большое *ritenuto*).

Умение держать слушателя в напряжении, играя в рискованно растянутом темпе – редкое и, безусловно, весьма ценное исполнительское качество, свидетельствующее о высоком уровне профессионализма. Кириаку удастся при этом сохранять ощущение взаимосвязи гармоний и мелодических звуков — высокое мастерство, и им в полной мере владеет Рена Кириаку. Вариация XV играется пианисткой так же затаенно, но существенно быстрее, чем трактуют ее другие артисты — а именно вдвое скорее, чем предыдущая. Наконец, в финальных шестнадцатой и семнадцатой вариациях темп еще раз удваивается — обе они проносятся как какой-то адский вихрь, а вслед за ними также и кода. Заключительные аккорды, напротив, играютя чрезвычайно медленно и скорбно.

Мы видим, что при кажущейся темповой пестроте Вариации в трактовке Рены Кириаку подчинены стройной логике кратных соотношений, как это имело место в барочных циклических формах и вариационных циклах и как это часто практикуется современными исполнителями в соответствующем репертуаре¹¹⁸.

Подводя итоги сравнительному сопоставлению исполнительских решений произведения, отметим, что при всем разнообразии индивидуальностей пианистов можно выделить некоторые общие тенденции в подходах к трактовке произведения. Обобщенно можно установить два типа таких подходов. При

¹¹⁸ Вспомним Гольдберг-вариации Баха в поздней трактовке Гленна Гульда (1981).

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 бóльше склонны к такому подходу пианисты старших поколений — Корто, Горовиц, Ренар, 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 бóльшей степени свойственен пианистам, чье творчество разворачивалось в середине — второй половине XX столетия — Рихтеру, Бренделю, Кириаку¹¹⁹. 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, наполняя, его, разумеется, разным смысловым содержанием. Вариации определенным образом группируются каждым из исполнителей, и эти группы разделяются цезурами.

Особое место в этом плане, как нам представляется, занимают два контрастных момента, резко прерывающих динамику развития. Это десятая вариация (фугато) и четырнадцатая (мажорная). Так или иначе — в большей (Корто, Ренар, Рихтер, Брендель¹²⁰) или меньшей (Софроницкий, Горовиц, Кириаку) степени — у всех пианистов тема и первые девять вариаций образуют

¹¹⁹ В интерпретации последней тенденция к объединению (единая пульсация) парадоксальным образом сочетается с обострением характеров каждой отдельной вариации, в том числе за счет контрастных темповых соотношений, возникающих при ускорении или замедлении темпа вдвое.

¹²⁰ У Бренделя первый раздел разрастается до тринадцатой вариации включительно.

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, к так называемым исполнительским штаммам, 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!

Подводя итоги, можно сказать, что «Серьезные вариации» Мендельсона явились значимым вкладом в становление и развитие жанта вариаций в фортепианной музыке своей эпохи.

«Серьезные вариации» оказались произведением этапным, знаковым как для эволюции стиля Мендельсона, так и для жанра вариаций в целом. Создание произведения оказало значительное воздействие на композиторов последующих времен, творивших в данном жанре. Сочинение это поныне содержит в себе немало неразгаданных смыслов и может стать объектом рассмотрения в теоретическом, исполнительском, педагогическом ракурсах. В плане пианистическом «Серьезные вариации» содержат целый комплекс весьма сложных для разрешения задач, поэтому лишь ограниченное число музыкантов бертун на себя смелость вынести это сочинение на концертную эстраду.

Проведенный в главе всесторонний основательный анализ произведения с позиций анализа его формы, особенностей использования музыкального материала и претворения в новаторском плане вариационных принципов призван расширить представления о специфике данного вариационного цикла, а также о путях формирования жанра вариаций в историческом ракурсе.

Рассмотрение исполнительских проблем и рекомендации порешению

сложных исполнительских задач, которые содержатся в цикле Мендельсона могут способствовать успешному освоению исполнителями и учащимися данного весьма сложного произведения фортепианной литературы. Это должно способствовать более широкому внедрению «Серьёзных вариаций» Мендельсона на современную исполнительскую эстраду и вследствие этого – обогащению и углублению пианистического репертуара.

Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности показывает, какие широкие художественные возможности раскрывает перед музыкантом освоение данного знакового произведения. Это особенно важно в наши дни, когда, как отметил В. Чинаев, наблюдается преобладание стереотипов трактовок на концертной эстраде. По мысли А. Корто «наше искусство тем чудесно, что помогает нам воссоздать красоту, заснувшую между строками нотного стана»¹²¹.

¹²¹ Чинаев В. Указ. Соч. С. 6.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыкальное наследие Феликса Мендельсона поистине необозримо, несмотря на короткую жизнь — в этом он, кажется, подобным великим мастерам эпохи барокко. Современники единодушно описывали его как натуру в высшей степени гармоничную, и в творчестве своем он естественно нес гармонию в этот мир. Не случайно композитора исследователи нередко называют классиком среди романтиков. Столь же гармонично многообразным представляется творчество композитора, включающее сочинения практически во всех существовавших в то время жанрах. Так что фортепиано занимает в списке его произведений весьма существенное, хотя и не исключительное место.

Однако, пожалуй, именно эта часть его наследия, в частности «Песни без слов», оказалась в наибольшей мере воспринята культурой последующего времени — на протяжении XIX — XX веков, его «Песни без слов», можно сказать, вошли в каждый дом. Фортепианные миниатюры композитора превратилась в своего рода музыкальный эталон времени — эпохи бидермейера с его вниманием к музыкальному быту и внутреннему миру человека.

Образная определенность и яркость в сочетании с **наиндивидуальной** обобщенностью и идеально отшлифованной формой вызвали восхищение и у профессионалов, и у дилетантов. 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”).

Фортепианное наследие Мендельсона имеет огромную художественную ценность. Оно заметно повлияло на творчество композиторов последующих поколений. Влияние Мендельсона на фортепианное искусство в различных его ипостасях дает о себе знать и в наши дни. Оценка наследия Мендельсона современными музыкантами — исполнителями, исследователями, педагогами —

весьма противоречива и нуждается в существенном пересмотре. Это может способствовать более широкому внедрению сочинений Мендельсона в концертный и педагогический репертуар, совершенствованию и обогащению слушательского восприятия, что исключительно важно в наше время.

Фортепианное наследие Мендельсона в его целостности способно обогатить современную концертную эстраду. Пересмотр репертуарной политики концертирующих пианистов в данной сфере призван способствовать открытию новых ракурсов постижения творчества композитора. Систематическое и целенаправленное изучение музыки композитора на разных уровнях обучения пианистов может способствовать их духовному становлению и пианистическому совершенствованию. Немаловажно это и для китайской фортепианной культуры, которая переживает сегодня активный период преобразования, обновления и творческого совершенствования.

Мендельсон создал самобытный и уникальный композиторский стиль, который изначально вошел в противоречие со сложившимися на концертной эстраде эпохи стереотипами. Поныне не изжиты полностью установки на псевдоромантическую трактовку музыки композитора, что находит выражение в излишней эмоциональной избыточности и чуждой стилю композитора чувствительности.

Огромной заслугой Мендельсона является утверждение в фортепианной музыке жанра «песни без слов». 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.

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.

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.

В наследии композитора все взаимосвязано и предопределено его индивидуальным, можно даже сказать уникальным художественным мироощущением. Прав современный исследователь В. Чинаев, который утверждает, что «архетип романтического пианизма не ограничивается лишь культурной памятью о бравурной виртуозности. Была тут и своя альтернатива»¹²². Нам представляется, что исполнительский стиль Мендельсона и его фортепианная музыка являют собой подобную альтернативу.

Сочинения Мендельсона совершенны по форме, многообразны по содержанию и эмоциональному наполнению, что позволяет исследователям 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

¹²² Чинаев В. Указ. Соч. С. 5

исполнителями прошлого и современности (С. Рихтера, Д. Баренбойма, В. Горовица, А. Бренделя, В. Софроницкого, А. Корто, М. Гринберг и др.) убеждает, что музыка Мендельсона способна к трансформации и художественному переосмыслению, что может активно способствовать ее востребованности в разные эпохи. Как в области фортепианной миниатюры, так и в произведениях крупной формы композитор предстал несомненным новатором.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: [учебное пособие для музыкальных вузов: в 3 ч.]. – 2-е издание, дополненное. – Москва: Музыка, 1988. – Ч. 1-2. – 414, [1] с., [16] л. ил.: нот. ил. – Текст: непосредственный.
2. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РСФСР; редактор В. А. Ерохин. – Москва: Композитор, 1998. – 344 с.: нот. примеч. – ISBN 5-85285-205-8. – Текст: непосредственный.
3. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии: [сборник] / Наум Берковский. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. – 510, [1] с. – (Academia). – Библиогр. в примеч.: с. 489–511. – ISBN 5-352-00015-X. – Текст: непосредственный.
4. Бетховен, Л. 32 сонаты для фортепиано / Л. Бетховен; редакция А. Шнабеля. – Москва: Музыка, 1977. – Текст: непосредственный.
5. Бэлза, И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыки: очерки. – Москва: Музыка, 1985. – 255 с.: нот. ил. – Указ. имен: с. 247–254. – Текст: непосредственный.
6. Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – Москва: Искусство, 1966. – 404 с. – Текст: непосредственный.
7. Ворбс, Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди: жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников: [перевод с немецкого / предисловие и примечания А. Кенигсберг]. – Москва: Музыка, 1966. – 319 с., 9 л. ил.: ил. – Текст: непосредственный.
8. Воротной, М. В. Мендельсон-Бартольди Ф. Серьезные вариации. Op. 54 / М. Воротной. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2010. – 26, [2] с.: ил. – (Мастер-класс на дому). – Текст: непосредственный.

9. Воспоминания о Софроницком: [сборник / составление, редакция, вступительная статья, с. 3–18, и комментарий Я. И. Мильштейна]. – Москва: Советский композитор, 1970. – 694 с., 19 л. ил.: ил., нот. ил. – Текст: непосредственный.
10. Габай, Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма / Ю. Габай. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкального романтизма: сборник научных трудов / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова; [ответственный редактор А. Л. Порфирьева]. – Ленинград: ЛГИМИК, 1987. – С. 5–30.
11. Гофман, И. Фортепианная игра: ответы на вопросы о фортепианной игре / И. К. Гофман / [перевод с английского, редакция, вступительная статья (с. 3–28) и примечания Г. М. Когана]. – Москва: Музгиз, 1961. – 224 с.: ил. – Текст: непосредственный
12. Григорьев, В. Ю. Музыкальный романтизм: сущность стиля и проблемы интерпретации / В. Ю. Григорьев. – Текст: непосредственный // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве / Московская консерватория, НТЦ «Консерватория». – Москва, 1994. – С. 3–26.
13. Грохотов, С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века: 17.00.02 – Музыкальное искусство: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1990. – 25 с. – Текст: непосредственный.
14. Грохотов, С. В. Музыкальный бидермейер. Эпоха – стиль – география / С. В. Грохотов. – Текст: непосредственный // От барокко к романтизму: музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительная интерпретация: сборник статей / [ответственный редактор: С. В. Грохотов]. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. – Вып. 2. – С. 89–106. – (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского /

- Кафедра истории и теории исполнительного искусства). – ISBN 978-5-89598-236-5.
15. Грохотов, С. В. Шуман и окрестности: романтические прогулки по «Альбому для юношества» / С. В. Грохотов. – Москва: Классика-XXI, 2006. – 234, [5] с.: ил., нот. – ISBN 5-89817-159-2.
16. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль // Словари онлайн: [сайт]. – URL: <https://dal.slovaronline.com/> (дата обращения 02.06.2021).
17. Дамс, В. Ф. Мендельсон-Бартольди / В. Дамс; перевод с немецкого Л. А. Мазель. – Москва: Государственное издательство Музыкальный сектор, 1930 (Нотопечатня Госиздата). – 54, [2] с.: портр. – (Библиотека музыкально-исторических знаний. Серия А / под редакцией М. В. Иванова-Борецкого). – Текст: непосредственный.
18. Демченко, А. И. Феликс Мендельсон-Бартольди: траектория художественной эволюции: (к 200-летию со дня рождения) / А. И. Демченко. – Текст: непосредственный // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: [сборник статей] / Министерство образования и науки РФ, Государственная классическая академия им. Маймонида, Факультет мировой музыкальной культуры; [редактор-составитель Г. Р. Консон]; под общей и научной редакцией В. Р. Ириной. – Москва: Человек, 2010. – С. 129–140. – ISBN 978-5-904885-06-9.
19. Демченко, Г. Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона / Г. Ю. Демченко. – Текст: непосредственный // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сборник научных трудов / «Харьковские ассамблеи», Институт музыковедения; составитель Г. И. Ганзбург. – Харьков: [Б. и.], 1995. – С. 44–48.
20. Дюбал, Д. Вечера с Горовицем / Дэвид Дюбал; [перевод с английского, вступительная статья и примечания С. Грохотов]. – Москва: Классика-

XXI, 2008. – 371, [3] с., [4] л. ил., портр. – ISBN 978-5-89817-241-1. –
Текст: непосредственный.

21. Жабинский, С. Перспективы стилевого анализа музыки Мендельсона: эпистемологический ракурс / С. Жабинский. – Текст: непосредственный // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сборник научных трудов / «Харьковские ассамблеи», Институт музыкознания; составитель Г. И. Ганзбург. – Харьков: [Б. и.], 1995. – С. 60–71.
22. Житомирский, Д. В. Заметки о музыкальном романтизме (Шопен и Шуман) / Д. В. Житомирский. – Текст: непосредственный // Советская музыка. – 1960. – № 2. – С. 16–28.
23. Зенкин, К. Мендельсон / К. Зенкин. – Текст: непосредственный // Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – Москва: Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 1997. – С. 60–69. – ISBN 5-89598-001-5.
24. Зенкин, К. В. Мендельсон и развитие романтической фортепианной литературы / К. В. Зенкин – Текст: непосредственный // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сборник научных трудов / «Харьковские ассамблеи», Институт музыкознания; составитель Г. И. Ганзбург. – Харьков: [Б. и.], 1995. – С. 9–16.
25. Зенкин, К. В. Музыка быта и ее жизнь в контексте культуры романтизма / К. В. Зенкин. – Текст: непосредственный // Музыка быта в прошлом и настоящем: сборник научных трудов. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского государственного педагогического университета, 1996. – С. 122–126. – [ISBN нет].
26. Зенкин, К. В. О некоторых проблемах изучения музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – Текст: непосредственный // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: сборник тезисов конференции «Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему» и «Шуберт - XX век», Ростов-на-Дону, 17-19 апреля 1997 года / под редакцией А. М.

- Цукер. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 1998. – С. 9–13. – ISBN 5-87442-097-5.
27. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: учебник для среднего профессионального образования / К. В. Зенкин. – 2-е издание. – Москва: Издательство Юрайт, 2019. – 410 с. – (Профессиональное образование). – ISBN 978-5-534-11912-1. – URL: <https://static.my-shop.ru/product/pdf/370/3691397.pdf>. – Текст: электронный.
28. Иванов-Борецкий, М. В. Мендельсон (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847): биографический очерк / М. Иванов-Борецкий. – Москва: Московская симфоническая капелла, 1910. – 15, [1] с., 1 л. портр. – (Московская симфоническая капелла, Отдел С.). – Текст: непосредственный.
29. Иванова, И. Л. К проблеме единства стиля Ф. Мендельсона / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова. – Текст: непосредственный // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сборник научных трудов / «Харьковские ассамблеи», Институт музыкознания; составитель Г. И. Ганзбург. – Харьков: [Б. и.], 1995. – С. 3–9.
30. Игумнов, К. Н. Мои исполнительские и педагогические принципы / К. Н. Игумнов. – Текст: непосредственный // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / вступительная статья [с. 5-54], составитель, общая редакция С. М. Хентовой. – Москва; Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1966. – С. 144–146.
31. Йозеф Гайдн: личность. Творчество. Интерпретация: антология выдающихся музыкантов и деятелей культуры конца XVIII – начала XXI веков / редактор-составитель А. М. Меркулов. – Москва: Дека – ВС, 2018. – 284 с. – ISBN 9785901951675. – Текст: непосредственный.
32. Каприччио. – Текст: непосредственный // Музыкальная энциклопедия. URL <https://scanwordbase.ru/vocabulary.php?slug=kapricco&type=muzыkal-naa-enciklopedia> (дата обращения: 12.02.2020).

33. Кенигсберг, А. К. Увертюры Мендельсона: учебное пособие / А. К. Кенигсберг; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра истории зарубежной музыки. – [2-е издание, дополненное]. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2008. – 55 с.: ил., портр., ноты. – Текст: непосредственный.
34. Корто, А. О фортепианном искусстве / А. Корто; перевод с французского К. Аджемова. – Москва: Классика-XXI, 2021. – 252 с. – ISBN 978-5-89817-457-6. – Текст: непосредственный.
35. Корыхалова, Н. П. За вторым роялем: работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Н. П. Корыхалова. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2006. – 551 с.: нот. – ISBN 5-7379-0307-9. – Текст: непосредственный
36. Курцман, А. С. Феликс Мендельсон / А. С. Курцман. – Москва: Музыка, 1967. – 207 с., 9 л. ил.: ил., нот. ил. – (Школьная библиотека). – Текст: непосредственный.
37. Леймер, К. Современная фортепианная игра / К. Леймер. – Текст: непосредственный // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – Москва; Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1966. – С. 168–183.
38. Ма Инцзюнь. Воплощение композиторского стиля Ф. Мендельсона в «Серьезных вариациях» / Ма Инцзюнь. – Текст: непосредственный // 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.
39. Ма Инцзюнь. Даниэль Баренбойм играет «Песни без слов» Феликса Мендельсона / Ма Инцзюнь. – Текст: непосредственный // Университетский научный журнал. – 2021. – № 64. – С. 86–90. – ISSN 2222-5064.

40. Ма Инцзюнь. Педагогические методы обучения музыке Ф. Мендельсона / Ма Инцзюнь. – Текст: непосредственный // Инновационный дискурс развития современной науки: сборник статей международной научно-практической конференции. – Петрозаводск: Новая наука, 2021. – С. 317–321. – ISBN 978-00174-282-1.
41. Ма Инцзюнь. «Серьезные вариации» ор. 54 Мендельсона в трактовках выдающихся пианистов / Ма Инцзюнь. – Текст: непосредственный // Университетский научный журнал. – 2021. – № 60. – С. 83–89. – ISSN 2222-5064.
42. Ма Инцзюнь. Фортепианные каприччио Ф. Мендельсона: (к проблеме исполнительской интерпретации) / Ма Инцзюнь, Л. А. Скафтымова. – Текст: непосредственный // Университетский научный журнал. – 2020. – № 54. – С. 65–72. – ISSN 2222-5064.
43. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: [учебное пособие для музыкальных вузов] / Л. А. Мазель. – 3-е издание. – Москва: Музыка, 1986. – 527, [1] с.: нот. ил. – Текст: непосредственный.
44. Максимов, Е. И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи: 17.00.02 - Музыкальное искусство: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Е. И. Максимов; [Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2014. – 546 с.: ил. – Текст: непосредственный.
45. Максимов, Е. И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII - первой трети XIX века: 17.00.02 – Музыкальное искусство: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Е. И. Максимов; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2003. – 315 с. – Текст: непосредственный.
46. Мальцев, С. М. Метод Лешетицкого / С. М. Мальцев. – Санкт-Петербург: ВВМ, 2005. – 222 с.: ил., нот. – (Серия «Путь к виртуозности»; вып. 2). – ISBN 5-9651-0121- X. – Текст: непосредственный.

47. Мартинсен, К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли: [перевод с немецкого] / редакция, примечания и вступительная статья Г. М. Когана]. – Москва: Музыка, 1966. – 220 с.: схем., нот. ил. – Текст: непосредственный.
48. Мейлих, Е. И. Феликс Мендельсон-Бартольди. 1809–1847: краткий очерк жизни и творчества / Е. И. Мейлих. – [Ленинград]: Музыка, Ленинградское отделение, 1973. – 103 с.: ил. – Текст: непосредственный.
49. Мендельсон, Ф. «Песни без слов» (Lieder ohne Worte) / Ф. Мендельсон. – Текст: электронный. // Belcanto.ru: [сайт]. – URL: https://www.belcanto.ru/mendelssohn_lieder.html (дата обращения 09.07.2021).
50. Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сборник научных трудов / составитель Г. И. Ганзбург. Харьков, 1995. – 169, [2] с. – Текст: непосредственный.
51. Метнер, Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек / [вступительная статья П. И. Васильева]. – Москва: Музгиз, 1963. – 92 с., 4 л. ил., нот. – Текст: непосредственный.
52. Мизитова, Р. В. Фортепианная соната 10-20-х годов XIX столетия: к проблеме исторической типологии раннего романтизма: 17.00.02. – Музыкальное искусство: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Р. В. Мизитова. – Москва, 1999. – 195 с. – Текст: непосредственный.
53. Минскер, Г. Е. [Выступление на беседе преподавателей Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска со С. М. Стуколкиной] / Г. Е. Минскер. – Текст: непосредственный // Путь к совершенству: диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике / [идея, концепция, составление, общая редакция, вступительная статья и комментарии С. М. Стуколкиной]. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – [Раздел III]: Воспитание художественной техники — ключевая проблема

современной фортепианной педагогики. – С. 227–228. – ISBN 978-5-7379-0342-8.

54. Мильштейн, Я. И. К. Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики / Я. И. Мильштейн. – Текст: непосредственный // Вопросы фортепианного исполнительства. – Москва: Музыка, 1965. – Вып. 1. – С. 141–166.
55. Музыка Австрии и Германии XIX века: [учебное пособие для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов: в 3 книгах] / под общей редакцией Т. Э. Цытович; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, кафедра истории зарубежной музыки / [составители: Н. К. Николаева, Г. В. Крауклис, П. А. Вульфийус и др.; редколлегия: Г. В. Крауклис и др.]. – Москва, 1975. – Кн. 1. – 511 с.: нот. ил. – (История зарубежной музыки). – Текст: непосредственный.
56. Музыка Австрии и Германии XIX века: [учебное пособие для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов: в 3 книгах] / под общей редакцией Т. Э. Цытович; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра истории зарубежной музыки. – Москва, 1990. – Кн. 2 / [С. Н. Питина и др.]. – 525, [1] с.: нот. ил. – ISBN 5-7140-0080-3. – Текст: непосредственный
57. Музыка Австрии и Германии XIX века: учебное пособие: [в 3 книгах] / под общей редакцией Т. Э. Цытович. – Москва, 2003 (Тип. Россельхозакадемии). – Кн. 3 / [принимали участие: Н. С. Николаева и др.]. – 448, [3] с.: ноты. – (История зарубежной музыки / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, кафедра истории зарубежной музыки) – ISBN 5-85285-651-7. – Текст: непосредственный.
58. Музыкальная эстетика Германии XIX века: [сборник переводов.]: в 2 томах / составление А. В. Михайлова, В. П. Шестакова; общая вступительная статья [с. 9–73], вступительные статьи к разделам и примечаниям А. В. Михайлова. – Москва: Музыка, 1981. – Т. 1. – 414 с.;

- Т. 2. – 432 с.: нот. ил. – (Памятники музыкально-эстетической мысли). – Текст: непосредственный.
59. Музыкальная эстетика Германии XIX века: [сборник переводов.]: в 2 томах / составление А. В. Михайлова, В. П. Шестакова; общая вступительная статья [с. 9–73], вступительные статьи к разделам и примечания А. В. Михайлова. – Москва: Музыка, 1982. – Т. 2. – 432 с.: нот. ил. – (Памятники музыкально-эстетической мысли). – Текст: непосредственный.
60. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1972. – 384 с. – Текст: непосредственный.
61. Наумов, Л. Н. Под знаком Нейгауза: беседы с К. Замоториной / Лев Наумов; газета «Музыкальное обозрение». – Москва: Антиква, 2002. – 329 с., [24] л. ил. – ISBN 5-87579-039-3. – Текст: непосредственный.
62. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Нейгауз; [послесловие Я. И. Мильштейна, с. 257–299]. – 4-е издание. – Москва: Музыка, 1982. – 300 с.: нот. ил., 9 л. ил. – Текст: непосредственный.
63. Николаев, В. Начальное обучение: сведения о музыкальной грамоте и воспитание технических навыков игры: из книги «Шопен-педагог» / В. Николаев. – Текст: непосредственный // Путь к совершенству: диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике / [идея, концепция, составление, общая редакция, вступительная статья и комментарии С. М. Стуколкиной]. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – С. 153–170: нот. ил. – ISBN 978-5-7379-0342-8.
64. Нюренберг, А. В. Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства: 17.00.02 – Музыкальное искусство: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. – Казань, 2004. – 28 с. – Текст: непосредственный.

65. Перельман, Н. Е. В классе рояля: короткие рассуждения / Натан Перельман. – 5-е издание, дополненное. – Санкт-Петербург: Артист. агентство «Импресариат», 1994. – 62,[1] с.: нот. ил. – ISBN 5-7187-0094-X. – Текст: непосредственный.
66. Петри, Э. К. Пути взаимодействия русской и немецкой музыки в процессе исторической эволюции: вокальные и хоровые жанры: 17.00.02 – Музыкальное искусство: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Эльвира Корнеевна Петри; [Место защиты: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2019. – 50 с. – Текст: непосредственный.
67. Проблемы романтизма: сборник статей / составитель А. М. Гуревич. – Москва: Искусство, 1967. – Вып. 1. – 360 с. – Текст: непосредственный.
68. Проблемы романтизма: сборник статей / составитель А. М. Гуревич. – Москва: Искусство, 1971. – Вып. 2. – 304 с. – Текст: непосредственный.
69. Путь к совершенству: диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике / [идея, концепция, составление, общая редакция, вступительная статья и комментарии С. М. Стуколкиной]. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – 392 с. – ISBN 978-5-7379-0342-8. – Текст: непосредственный.
70. Романтизм: два века осмысления: материалы международной научной конференции, Зеленоградск, 10-13 октября 2002 года / [редколлегия: В. И. Грешных (ответственный редактор) и др.]. – Калининград: Издательство Калининградского государственного университета, 2003. – 188 с. – Библиогр. в примеч. в конце докл. – ISBN 5-88874-431-X. – Текст: непосредственный.
71. Романтизм: (теория, история, критика): [сборник статей] / научный редактор Л. И. Савельева. – Казань: Издательство Казанского университета, 1976. – 184 с. – Текст: непосредственный.
72. Ручьевская, Е. А. Работы разных лет / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2011. – Т. 1: Статьи. Заметки.

- Воспоминания. – 2011. – 485, [1] с., [1] л. портр.: ноты. – ISBN 978-5-7379-0432-6. – Текст: непосредственный.
73. Ручьевская, Е. А. Работы разных лет / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2011. – Т. 2: О вокальной музыке. – 503, [1] с.: ноты. – ISBN 978-5-7379-0442-5. – Текст: непосредственный.
74. Скорбященская, О. А. Фортепианное творчество Карла Марии Фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма: 17.00.02 – Музыкальное искусство: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О. А. Скорбященская; Санкт-Петербургская консерватория. – Санкт-Петербург, 1993. – 18 с. – Текст: непосредственный.
75. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, кафедра теории музыки. – Москва: Музыка, 1973. – 446 с.: 1 л. порт., ил., нот. – Текст: непосредственный.
76. Смирнова, М. В. Артур Шнабель и его эпоха / М. В. Смирнова; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург: Сударыня, 2006. – 351 с.: ил., нот. – ISBN 5-88718-056-0. – Текст: непосредственный.
77. Смирнова М. В. К 170-летию со дня смерти Мендельсона. Фортепианные концерты Феликса Мендельсона-Бартольди: (к проблеме исполнительской интерпретации) / М. В. Смирнова. – Текст: непосредственный // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2017. – № 28. – С. 15–21. – ISSN 2222-5064.
78. Смирнова, М. В. Классик среди романтиков (об исполнении фортепианных концертов Феликса Мендельсона) / М. В. Смирнова. – Текст: непосредственный // Смирнова М. В. На легком челноке искусства: о музыке пианистах, педагогах и слушателях. – Санкт-

- Петербург: Композитор–Санкт-Петербург, 2019. – С. 132–140. – ISBN 978-5-7379-0938-3.
79. Смирнова, М. В. Классический фортепианный репертуар: вчера, сегодня, завтра / М. В. Смирнова. – Текст: непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 1. – С. 109–114. – ISSN 2309-1428.
80. Смирнова, М. В. На легком челноке искусства: о музыке, пианистах, педагогах и слушателях / Марина Смирнова; [автор вступительной статьи С. Грохотов]. – Санкт-Петербург: Композитор–Санкт-Петербург, 2019. – 240 с.: нот. примеч.; [8] л.: портр. – ISBN 978-5-7379-093. – Текст: непосредственный.
81. Смирнова, М. В. Феликс Мендельсон-Бартольди. Шесть детских пьес для фортепиано op. 72: (к проблеме исполнительского прочтения) / М. В. Смирнова. – Текст: непосредственный // Научное мнение. – 2017. – № 4. – С. 25–29. – ISSN 2222-4378.
82. Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт: история жанра / Е. Сорокина. – Москва: Музыка, 1988. – 316, [2] с., [4] л. ил.: нот. ил. – ISBN 5-7140-0120-6. – Текст: непосредственный.
83. Фейнберг, С. Автоматизация движений: из книги «Мастерство пианиста» / С. Фейнберг. – Текст: непосредственный // Путь к совершенству: диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике / [идея, концепция, составление, общая редакция, вступительная статья и комментарии С. М. Стуколкиной]. – Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – С. 35–50. – ISBN 978-5-7379-0342-8.
84. Фейнберг, С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг; [вступительная статья В. Натансона, с. 3–29]. – 2-е издание, дополненное. – Москва: Музыка, 1969. – 598 с., 5 л. ил.: нот. ил. – Текст: непосредственный.
85. Феликс Мендельсон-Бартольди (1809-1847): 200 лет со дня рождения / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; [редактор-составитель Даниил Рустамович Петров]. – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2009.

- 87, [3] с.: цв. ил., нот., портр. – ISBN 978-5-89598-231-0. – Текст: непосредственный.
86. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма: [учебник для музыкальных вузов] / В. А. Цуккерман. – Москва: Музыка, 1974. – 243 с.: с нот. ил. – Текст: непосредственный.
87. Чигарева, Е. Романтизм в музыке / Е. Чигарева. – Текст: непосредственный // Романтизм: эстетика и творчество: сборник научных трудов: к 80-летию со дня рождения Н. А. Гуляева / Тверской государственный университет; [редколлегия: И. В. Карташова (ответственный редактор) и др.]. – Тверь: ТГУ, 1994. – С. 145–155. – ISBN 5-230-08562-2.
88. Чинаев, В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков: (на примере фортепианного исполнительского искусства): 17.00.02 – Музыкальное искусство: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1995. – 48 с. – Текст: непосредственный.
89. Шабшаевич, Е. М. «Песни без слов» Мендельсона и русская фортепианная культура первой половины XIX века / Е. М. Шабшаевич. – Текст: непосредственный // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сборник научных трудов / «Харьковские ассамблеи», Институт музыкознания; составитель Г. И. Ганзбург. – Харьков: [Б. и.], 1995. – С. 33–44.
90. Шатский, П. Фортепианные вариации Бетховена: особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций. – Москва: Музыка, 2013. – 216 с. – ISBN 978-5-7140-1258-7. – Текст: непосредственный.
91. Шнабель, А. «Ты никогда не будешь пианистом!» / Артур Шнабель [перевод с английского В. Бронгулеев, А. Хитрук]. – Москва: Классика-XXI, 2002. – 332, [3] с.: портр. – (Серия «Музыка в мемуарах»). – ISBN 5-89817-030-8. – Текст: непосредственный.

92. Шуман, Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 томах / Р. Шуман; составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарии и указатели доктора искусствоведения Д. В. Житомирского; перевод с немецкого А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Москва: Музыка, 1975. – Т. I. – 407 с., 4 л. ил.: ил., нот. – Текст: непосредственный.
93. Шуман, Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 томах / составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарий и указатели д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского; перевод с немецкого А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Москва: Музыка, 1978. – Т. 2-А. – 326 с., 1 л. портр.: нот. – Текст: непосредственный.
94. Шуман, Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 томах / составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарий и указатели д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского; перевод с немецкого А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Москва: Музыка, 1979. – Т. 2-Б. – 294 с.: ил., нот. – Текст: непосредственный.
95. Шуман, Р. Письма: [в 2-х томах] / Роберт Шуман; [составление, редакция, вступительная статья Д. В. Житомирского]. – Москва: Музыка, 1970 – Т. 1: (1817–1840) / [перевод с немецкого А. А. Штейнберг, редактор перевода Н. А. Темчина; Институт истории искусств Министерства культуры СССР]. – 719 с.: [16] л.: ил., портр. – Текст: непосредственный.
96. Шуман, Роберт. Письма: [в 2-х томах] / Роберт Шуман; [составление, редакция, вступительная статья Д. В. Житомирского]. – Москва: Музыка, 1982. – Т. 2: (1840–1856) / [перевод с немецкого Д. В. Житомирского, Е. М. Закс, В. Г. Шнитке, Л. С. Товалевой]. – 525 с.: нот. примеч., портр. – Текст: непосредственный.

Литература на иностранных языках

97. Album-Beethoven. – Text: direkt // Allgemeine musikalische Zeitung. – 1842. – Bd. 44. – S. 447.
98. Album's. – Text: direkt // Neue Zeitschrift für Musik. – 1842. – Bd. 16. – S. 57.
99. Alfred Brendel: unpublished live and radio performances 1968-2001: booklet. – Text: direct // Philips Catalog. – 2007. – № 000867602.
100. Aus Moscheles' Lebennach Briefen u Tagebüchern / herausgegeben von seiner frau [Charlotte Moscheles]. – Leipzig: Duncker & Humblot, 1872. – Bd. 1. – 320 s. – Text: direkt.
101. Aus Moscheles' Leben: nach Briefen u Tagebüchern / herausgegeben von seiner frau [Charlotte Moscheles]. – Leipzig: Duncker & Humblot, 1873. – Bd. 2. – 364 s. – Text: direkt.
102. Brendel, Alfred. Thema und Variationen I - Mozart, Mendelssohn, Liszt, Brahms / Alfred Brendel. – Text: direkt // Brendel A. Über Musik. Sämtliche Essays und Reden / Alfred Brendel. – München; Berlin: Zürich: Piper, 2005. – S. 291–295. – ISBN 9783492047838.
103. The Cambridge Companion to Mendelssohn / edited by Peter Mercer-Taylor. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 332 p. – ISBN 0521826039. – ISBN 05212153342. – Text: direct.
104. Cooper, M. Words Without Songs: thoughts on Texts, Titles, and Mendelssohn's Lieder ohne Worte / Michael Cooper. – Text: direkt // Musik als Text: bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993 / edited by Hermann Danuser and Tobias Plebuch. – Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter, 1999 [1998]. – S. 341–346. – ISBN 9783761814031. – ISBN 3761814038.
105. Dahlhaus, C. Die Musik des 19. Jahrhunderts / Carl Dahlhaus. – Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher, 1980. – vi, 360 p.; il., music. – (Neues Handbuch der

- Musikwissenschaft; Bd. 6). – ISBN 10: 3799707484. – ISBN-13: 9783799707480. Text: direct.
106. Dahlhaus, C. Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen / Carl Dahlhaus. – Text: direkt // Das Problem Mendelssohn / hrsg. von Carl Dahlhaus. – Regensburg, 1974. – S. 55–60. – ISBN 3764920939.
107. Dahlhaus, C. Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit / Carl Dahlhaus. – Text: direkt // Archiv für Musikwissenschaft. – 1974. – Jahrg. 29, H. 1. – S. 22–41. – ISSN 0003–9292.
108. Dahlhaus, Carl. Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik / Carl Dahlhaus. – Text: direkt // Archiv für Musikwissenschaft. – 1972. – Jahrg. 29, H. 3. – S. 167–181. – ISSN 0003–9292.
109. Dahlhaus, C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert / Carl Dahlhaus. – Text: direkt // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. – 1973. – Bd. 1. Dthn. – S. 840–895.
110. Dale, R. Nineteenth-Century Piano Music: a Handbook for Pianists / Rathleen Dale. – New York: Oxford University Press, 1954. – 320 p. – Text: direct.
111. Das Problem Mendelssohn / hrsg. von Carle Dahlhaus. – Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1974. – 212 p.: music. – ISBN 3764920939. – Text: direct.
112. Eckardt, J. Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy / Julius Eckardt. – Leipzig: Duncker & Humblot, 1888. – 289 s. – Text: direct.
113. Einstein, A. Die Romantik in der Musik / Alfred Einstein. – München: Liechtenstein-Verl., 1950. – 434 s. – Text: direct.
114. Einstein, A. Größe in der Musik / Alfred Einstein. – Zürich: Pan-Verlag, 1951. – 252 c. – Text: direct.
115. Engel, H. Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt / Hans Engel. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. – 271 s.: Notenbeispiele. – Text: direkt.

116. Engel, H. Die Grenzen der romantischen Epoche und der Fall Mendelssohn / Hans Engel. – Text: direct // Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963 / hrsg. von Walter Gerstenberg, Jan LaRue u. Wolfgang Rehm. – Kassel: Bärenreiter-Verl, 1963. – P. 259–273.
117. Felix Mendelssohn Bartholdy: interpretationen seiner Werke: in 2 bänden / hrsg. von Matthias Geuting. – Laaber: Laaber, 2016. – 1 vol. – xiii, 625; 2 vol. – ix, 653 pages: some il., facs., music. – Text: direkt. – ISBN 9783890075051.
118. Fellerer, K. G. Mendelssohn in der Klaviermusik seiner Zeit / Karl Gustav Fellerer. – Text: direkt // Das Problem Mendelssohn / hrsg. von Carl Dahlhaus. – Regensburg, 1974. – S. 195–200. – ISBN 3764920939.
119. Friedland, M. Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. Zur Geistesgeschichte und Schaffenspsychologie der Romantik / Martin Friedland. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930. – vi, 87 s.: noten. gr. 8. – Text: direkt.
120. Funk, H. Musikalisches Biedermeier / Heinz Funk. Text: direkt // Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte. – 1936. – Jg. 14. – S. 398–412.
121. Garratt, J. Mendelssohn and the Rise of Musical Historicism / James Garratt. – Text: direct // The Cambridge Companion to Mendelssohn / edited by Mercer-Taylor, Peter. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 55–70. – ISBN-10 0521826039.
122. Großmann-Vendrey, S. Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit / Susanna Großmann-Vendrey. – Regensburg: G. Bosse, 1969. – 254 p.: il. – (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; Bd. 17). – Text: direct.
123. Gülke, P. Zeit am klarsten durchschaut»: eBook / Peter Gülke. – Kassel: Bärenreiter, 2017. – [online resource 140 s.] – ISBN 9783761871379. – ISBN 3761871376. – Text: elektronisch.

124. Hensel, F. The letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn / Fanny Hensel; collected, edited and translation by Marcia J. Citron. – New York: Pendragon Press, 1987. – 687 p. – ISBN 0918728525. – ISBN 9780918728524. – Text: direct.
125. Hensel, S. Die Familie Mendelssohn 1729-1847: nach Briefen und Tagebüchern / Sebastian Hensel. – 10te Aufl. – Leipzig: Insel-Verl, 1924 – Bd. 1 [1729-1834]. – 417 s.: il. – Text: direkt.
126. Hensel, S. Die Familie Mendelssohn 1729-1847: nach Briefen und Tagebüchern / Sebastian Hensel. – 10te Aufl. – Leipzig: Insel-Verl, 1924. – Bd, 2. [1835-1847]. – 483 s.: noten. – Text: direkt.
127. Heussner, H. Das Biedermeier in der Musik / Horst Heussner. – Text: direkt // Musikforschung. – 1959. – Jg. 12. – S. 422–431.
128. Hochdorf, L. Mendelssohn's «Lieder ohne Worte» und der «Lieder-ohne-Worte» Stil in seinen übrigen Instrumentalwerken: dissertation / Universität Wien. – Wien, 1938. – v, 180 pages: music. – Text: direkt.
129. Huck, O. Albumblätter Für Klavier – Manuskripte Und Kompositionen Im 19. Jahrhundert / Oliver Huck. – Text: direkt // Archiv Für Musikwissenschaft. – 2018. – Bd. 75, № 4. – S. 244–277. – ISSN 0003–9292.
130. Jacob, H. E. Felix Mendelssohn und seine Zeit / Heinrich Eduard Jacob. – Stuttgart; Hamburg: Deutscher Bücherbund, 1967. – 432 s.: mit abb., 1 titelbild. – Text: direkt.
131. Jost, Ch. In mutual reflection: historical, biographical, and structural aspects of Mendelssohn's Variations sérieuses / Christa Jost. – Text: direct // Mendelssohn Studies / edited by R. Larry Todd. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – P. 33–63. – ISBN 0521417767. – ISBN 9780521417761.
132. Kahl, W. Das Charakterstück / Willi Kahl. – Köln: Verlag Arno Volk, 1955. – 80 s. – Text: direkt.
133. Kahl, W. Zu Mendelssohns Lieder ohne Worte / Willi Kahl. – Text: direkt // Zeitschrift für Musikwissenschaft. – 1923. – Bd. 3. – S. 459–469.

134. Köhler, K.-H. Mendelssohn / Karl-Heinz Köhler. – Stuttgart: by Metzler, 1995. – 174 s. – ISBN 10 347601384. – Text: direkt.
135. Konold, W. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit / Wulf Konold. – Laaber: Laaber – Verlag, 1984. – 375 s.: il., noten. – ISBN 3921518822. – ISBN 9783921518823. – Text: direkt.
136. Krummacher, F. Mendelssohn, Felix (Jacob Ludwig) / Friedhelm Krummacher, Ralph Wehner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / hrsg. von Ludwig Finscher. – Zweite Ausgabe. – Kassel: Bärenreiter/Metzler, 2004. – Personenteil Band 11 (Lesage – Menuhin). – ISBN 3761811217. – URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg08906&v=1.1&rs=mgg08906> (дата обращения: 15.03.2020). – Text: elektronisch.
137. Krummacher, F. Über Autographe Mendelssohn's und seine Kompositionsweise / Friedhelm Krummacher. – Text: direkt // Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Bonn 1970 / hrsg. C. Dahlhaus. – Kassel: Bärenreiter, 1971. – S. – ISBN 9783761801468. – ISBN 3761801467.
138. Little, WM. A. Mendelssohn and Liszt / WM. A. Little. – Text: direct // Mendelssohn Studies / edited by R. Larry Todd. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – P. 106–125. – ISBN 0521417767.
139. Mandt, H. Die Entwicklung des Romantischen in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn-Bartholdys: dissertation / Heinrich Mandt. – Köln: Joseph Harrer, 1927. – 56 s. – Text: direct.
140. Mellers, W. Romanticism and the 20th century, from 1800 / Wilfrid Mellers. – London: Rockliff, 1957. – 236 p. – Text: direct.
141. Mendelssohn Bartholdy, C. Goethe und F. Mendelssohn-Bartholdy / C. Mendelssohn Bartholdy. – Leipzig: Hirzel, 1871. – iv, 51, 40 s.: il., 240 gr. – Text: direkt.
142. Mendelssohn-Bartholdy, F. Briefe an deutsche Verleger. / Felix Mendelssohn-Bartholdy; gesammelt und hrsg. von Rudolf Elvers, mit einer einf. von Hans Herzfeld. – Berlin: de Gruyter, 1968. – XXVIII, 399 s.: il. –

- (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin beim Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin; Bd. 1). – Text: direkt.
143. Mendelssohn Bartholdy, F. Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. – 6te aufl / Felix Mendelssohn Bartholdy. – Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1889. – Bd. 1-2. – Text: direkt.
144. Mendelssohn-Bartholdys, F. Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London / Felix Mendelssohn-Bartholdys, L. K. Klingemann; hrsg. von K. Klingemann. – Essen: Baedeker, 1909. – XII, 371 s., il., noten. – Text: direct.
145. Mendelssohn and his world / edited by R. Larry Todd. – Princeton: Princeton University Press, 1991. – xiii, 401 s.: noten. – ISBN 0691027153. – ISBN 0691091439. – Text: direct.
146. Mendelssohn Bartholdy: eine Lebenschronic / zusammengestellt von Peter Ranft. – Leipzig: Deutscher Verlag f. Musik: VEB, 1972. – 120, [20] s.: 43 Ill. u. noten. – Text: direct.
147. Mercer-Taylor, P. The Life of Mendelssohn / Peter Mercer-Taylor. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – VIII, 238 s.: il., kt., noten. – ISBN 0521639727. – ISBN 0521630258. – Text: direct.
148. Puchelt, G. Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert - Blüte und Verfall einer Kunstform / Gerhard Puchelt. – New York: Olms: Hildesheim, 1973. – viii, 188 c.: music. – ISBN 9783487049069. – Text: direct.
149. Radcliffe, Ph. Mendelssohn / Philip Radcliffe; ed. Stanley Sadie. – 3-rd ed. – London: J. M. Dent&Sons Ltd, 1990. – XI, 188 s.: il., notenbeispiele. – (The Master Musicians). – ISBN 9780460860291. – Text: direct.
150. Reininghaus, F. Studie zur bürgerlichen Musiksprache. Mendelssohns «Lieder ohne Worte» als historisches, ästhetisches und politisches Problem / Frieder Reininghaus. – Text: direkt // Musikforschung. – 1975. – Jg. 28. – S. 34–51.

151. Richter, A. Mendelssohn: leben, Werke, Dokumente / A. Richter. – Mainz; München: Scott, 1994. – 425 s: il., facs., music, portraits. – Text: direct.
152. Schoeps, J. S. Das Erbe der Mendelssohns / Julius S. Schoeps. – Frankfurt: S. Fischer Verlag, 2009. – 496 s. – ISBN 9783100736062. – Text: direkt.
153. Schuhmacher, G. Felix Mendelssohn Bartholdy: (wege der Forschung Bd. 494) / Gerhard Schuhmacher. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [Abt. Verl.], 1982. – 448 s.: il., noten. – ISBN 3534071093. – Text: direkt.
154. Siebenkäs, D. Zur Vorgeschichte der Lieder ohne Worte von Mendelssohn / Dieter Siebenkäs. – Text: direkt // Die Musikforschung. – 1962. – Jahrg. 15, H. 2 (april-juni). – S. 171–173
155. Spohr, L. Selbstbiographie / Louis Spohr. – Zweiter Band. – Cassel; Göttingen: Georg H. Wigand, 1861. – Bd. 2. – 423 s. – Text: direct.
156. Stanley, Glenn. The music for keyboard / Glenn Stanley. – Text: direct // The Cambridge Companion to Mendelssohn / edited by Mercer-Taylor, Peter. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 189–205. – ISBN-13: 9780521533423. – ISBN-10: 0521533422.
157. Tischler, L. H. Mendelssohn's songs without words / Louise H. Tischler, Hans Tischler. – Text: direct // Musical Quarterly. – 1947. – Vol. 33, № 1. – P. 1–16.
158. Tischler, L. H. Mendelssohn's style: thr songs without words / Louise H. Tischler, Hans Tischler. – Text: direct // Music Review. – 1947. – Vol. 8 – P. 256–273.
159. Todd, L. R. Mendelssohn: a Life in Music / Larry R. Todd. – Oxford; New York: Oxford University Press, 2003. – 683 p. – ISBN 0-19-511043-9. – Text: direct.t

160. Todd, L. R. Mendelssohn Essays / Larry R. Todd. – New York; London: Routledge Taylor: Francis Group, 2007. – 336 p. – ISBN 9780203940068. – Text: direct.
161. Todd, L. R. Mendelssohn, Felix / Larry R. Todd. – Text: electronic // Grove Music Online / edited by Deane Root. – Oxford: University Press, 2002. – URL:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=Mendelssohn%2C+Felix+%amp;searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 14.04.2020).
162. Todd, L. R. Piano Music Reformed: the Case of Felix Mendelssohn Bartholdy / Larry R. Todd. – Text: direct // Nineteenth-Century Piano Music / editor R. Larry Todd. – New York: Schirmer Books, 1990. – P. 178–220. – ISBN-10: 0415968909. – ISBN-13: 9780415968904.
163. Vitercik, G. Mendelssohn as Progressive / Greg Vitercik. – Text: direct // The Cambridge Companion to Mendelssohn / edited by Mercer-Taylor, Peter. – Cambridge: Cambridge University Press 2004. – P. 71–88. – ISBN-13: 9780521533423. – ISBN-10: 0521533422.
164. Werner, E. Mendelssohn: a New Image of the Composer and His Age / Eric Werner: trans. Dika Newlin. – Westport; Connecticut: Greenwood Press, 1963. – 545 p. – Text: direct.
165. Werner, E. Mendelssohn: leben und Werk in neuer Sicht / E. Werner. – Zurich; Freiburg: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1980. – 635 s. – ISBN-10: 3761105711. – ISBN-13: 9783761105719. – Text: direct.
166. Wilkinson, Ch. W. How to interpret Mendelssohn's Songs without words / Ch.W. Wilkinson. – London: William Reeves Bookseller, 1930. – 96 p. – Text: direct.
167. Wilson, C. Notes on Mendelssohn 20 Crucial Works. Grand Rapids / Conrad Wilson. – Michigan: William B. Ederdmans Publishing Company, 2005. – 120 p. – ISBN-13: 9780802829955. – ISBN-10: 0802829953. – Text: direct.

168. Young, P. M. Introduction to the Music of Mendelssohn / Percy M. Young. – London: D. Dobson, 1949. – [95] p.: music. – Text: direct.

СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ.

Нотный пример № 1 - Мендельсон. Песня без слов ор. 19 № 1.....	26
Нотный пример № 2 - Мендельсон. Песня без слов ор. 19 № 2.....	26
Нотный пример № 3 - Песня без слов ор. 19 № 3. Вступление.....	27
Нотный пример № 4 - Песня без слов ор. 19 № 5. Т. 10–12.....	28
Нотный пример № 5 - Песня без слов. ор. 19 № 6. Т. 7–9.....	29
Нотный пример № 6 - Песня без слов ор. 30 № 2.....	30
Нотный пример № 7 - Песня без слов ор. 30 № 6.....	30
Нотный пример № 8 - «Песни без слов» ор.19 No. 1.....	38
Нотный пример № 9 - «Песни без слов» ор.19 No. 1.....	39
Нотный пример № 10 - «Песни без слов» ор.19 No. 1.....	39
Нотный пример № 11 - «Песни без слов» ор.19 No. 2.....	41
Нотный пример № 12 - «Песни без слов» ор.30 No. 1.....	42
Нотный пример № 13 - «Песни без слов» ор.30 No. 2.....	43
Нотный пример № 14 - «Песни без слов» ор.30 No. 3.....	44
Нотный пример № 15 - «Песни без слов» ор.30 No. 5.....	45
Нотный пример № 16 - «Песни без слов» ор.30 No. 6.....	45
Нотный пример № 17 - «Песни без слов» ор.38 No. 1.....	46
Нотный пример № 18 - «Песни без слов» ор.38 No. 3.....	47
Нотный пример № 19 - «Песни без слов» ор.38 No. 6.....	49
Нотный пример № 20 - «Песни без слов» ор.53 No. 2.....	51
Нотный пример № 21 - «Песни без слов» ор.62 No. 1.....	52
Нотный пример № 22 - «Песни без слов» ор.62 No. 2.....	53
Нотный пример № 23 - «Песни без слов» ор.62 No. 3.....	54
Нотный пример № 24 - «Песни без слов» ор.62 No. 5.....	55
Нотный пример № 25 - «Песни без слов» ор.67 No. 2.....	57
Нотный пример № 26 - «Песни без слов» ор.67 No. 3.....	58
Нотный пример № 27 - «Песни без слов» ор.67 No. 6.....	59
Нотный пример № 28 - Каприччио ор.5.....	75

Нотный пример № 29 - Три Каприччио ор.16	76
Нотный пример № 30 - Три Каприччио ор.16	76
Нотный пример № 31 - Три Каприччио ор.16	77
Нотный пример № 32 - Три Каприччио ор.16	78
Нотный пример № 33 - Три Каприччио ор.16	79
Нотный пример № 34 - Три Каприччио ор.16	80
Нотный пример № 35 - Три Каприччио ор.16	81
Нотный пример № 36 - Три Каприччио ор.16	81
Нотный пример № 37 - Три Каприччио ор.16	82
Нотный пример № 38 - Три Каприччио ор.16	82
Нотный пример № 39 - «Блестящее каприччио» ор. 22	83
Нотный пример № 40 - «Блестящее каприччио» ор. 22	84
Нотный пример № 41 - «Блестящее каприччио» ор. 22	84
Нотный пример № 42 - «Блестящее каприччио» ор. 22	84
Нотный пример № 43 - «Блестящее каприччио» ор. 22	85
Нотный пример № 44 - «Блестящее каприччио» ор. 22	85
Нотный пример № 45 - «Блестящее каприччио» ор. 22	86
Нотный пример № 46 - «Блестящее каприччио»ор. 22	87
Нотный пример № 47 - «Блестящее каприччио»ор. 22	90
Нотный пример № 48 - «Блестящее каприччио» ор. 22	91
Нотный пример № 49 - Каприччио ор. 33 No.1	93
Нотный пример № 50 - Каприччио ор. 33 No.1	94
Нотный пример № 51 - Каприччио ор. 33 No.1	94
Нотный пример № 52 - Каприччио ор. 33 No.1	95
Нотный пример № 53 - Каприччио ор. 33 No.1	95
Нотный пример № 54 - Каприччио ор. 33 No.2.....	96
Нотный пример № 55 - Каприччио ор. 33 No.2.....	96
Нотный пример № 56 - Каприччио ор. 33 No.2.....	97
Нотный пример № 57 - Каприччио ор. 33 No.2.....	97
Нотный пример № 58 - Каприччио ор. 33 No.3.....	98

Нотный пример № 59 - Каприччио ор. 33 No.3.....	98
Нотный пример № 60 - Каприччио ор. 118.....	100
Нотный пример № 61 - Каприччио ор. 118.....	100
Нотный пример № 62 - Серьезные вариации No.54	111
Нотный пример № 63 - Серьезные вариации No.54	114
Нотный пример № 64 - Серьезные вариации No.54	115
Нотный пример № 65 - Серьезные вариации No.54	116
Нотный пример № 66 - Серьезные вариации No.54	117
Нотный пример № 67 - Серьезные вариации No.54	117
Нотный пример № 68 - Серьезные вариации No.54	118
Нотный пример № 69 - Серьезные вариации No.54	118
Нотный пример № 70 - Серьезные вариации No.54	118
Нотный пример № 71 - Серьезные вариации No.54	119
Нотный пример № 72 - Серьезные вариации No.54	119
Нотный пример № 73 - Серьезные вариации No.54	120
Нотный пример № 74 - Бах. ХТК, фуга g-moll.....	120
Нотный пример № 75 - Серьезные вариации No.54	121
Нотный пример № 76 - Abegg op. 1.....	121
Нотный пример № 77 - «Песня без слов» c-moll op 38 № 2	122
Нотный пример № 78 - Серьезные вариации No.54	122
Нотный пример № 79 - Серьезные вариации No.54	123
Нотный пример № 80 - Серьезные вариации No.54	123
Нотный пример № 81 - Серьезные вариации No.54	123
Нотный пример № 82 - Шуман.«Симфонические этюды»	124
Нотный пример № 83 - Серьезные вариации No.54	125
Нотный пример № 84 - Серьезные вариации No.54	126
Нотный пример № 85 - Серьезные вариации No.54	127
Нотный пример № 86 - Серьезные вариации No.54	127
Нотный пример № 87 - Серьезные вариации No.54	127
Нотный пример № 88 - Серьезные вариации No.54	128

Нотный пример № 89 - d minor, Op.54	129
---	-----