

На правах рукописи
УДК 785.7

Чан Шиюй

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ
С УЧАСТИЕМ ФОРТЕПИАНО
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА**

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2023

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

Научный руководитель

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Гуревич Владимир Абрамович

Официальные оппоненты:

Шекалов Владимир Александрович

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

Беляк Дмитрий Владимирович

кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры педагогики и методики, начальник редакционно-издательского отдела федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Ведущая организация:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского»

Защита состоится 30 июня 2023 года в 16.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: http://dissert.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000930.html

Автореферат разослан « »

2023 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Творчество Феликса Мендельсона-Бартольди – одна из вершин европейской музыкальной культуры эпохи романтизма – давно и прочно стало неотъемлемой частью мировой цивилизации. Отразившая веяния времени, музыка Мендельсона – константа прошлого и настоящего, без которой немислимо понимание опыта поколений, каждое из которых внесло свой неопределимый вклад в историю музыкального искусства. «Романтический строй музыки, склонность к использованию характерных для романтиков композиционных форм и средств музыкальной выразительности — все это преобразовало традиции классицизма у Мендельсона и придавало его романтическому по своей сущности творчеству неповторимое своеобразие. С именем Мендельсона связан новый шаг, определенные завоевания в истории развития мирового музыкального искусства»¹.

Мендельсон и в наши дни остается одним из выдающихся представителей немецкого романтизма. Б. С. Штейнпресс писал: «...музыка Мендельсона – искусство высоко поэтичное и одухотворенное. Классическая ясность и стройность, выделяющая Мендельсона среди романтиков, не имеет ничего общего с академической рутинной; сдержанность не свидетельствует о бесстрастности, а элегическая мечтательность – о дряблости эмоций»². Современник и друг композитора Р. Шуман оставил важные свидетельства о Мендельсоне; Д. В. Житомирский отмечает: «Шумана привлекает в Мендельсоне тип гармонического художника. Соединение лучших традиций классиков с идеалами новой школы – вот что считает Шуман драгоценнейшей чертой Мендельсона: он “яснее всех постигает противоречия эпохи и лучше всех примиряет их”. Гармонично в Мендельсоне его мастерство – совершенное, зрелое с самых юных лет, по-моцартовски легкое и “незаметное” (Мендельсон, по словам Шумана, один из тех, кто трудности формы “одолел еще в материнском лоне”»³. Данные черты во всей полноте проявляются в творчестве Мендельсона, в том числе – камерно-инструментальных произведениях.

XXI столетие – век глобальных перемен во всех сферах жизни человечества – поставил вопрос о сохранении культурного капитала, которым мир обладает сегодня. Эта проблема актуальна и для неевропейских культур, к представителям которых относится автор настоящего исследования. Имеющий пяти тысячелетнюю историю, Китай, открываясь миру и открывая мир, вносит свою

¹ *Питина С. Н.* Ф. Мендельсон-Бартольди. Творческий облик и музыкально-просветительская деятельность. Инструментальная музыка // Музыка Австрии и Германии XIX века / Ред. Т. Э. Цытович. М., 1990. Кн. 2. С. 33.

² *Штейнпресс Б. С.* Феликс Мендельсон-Бартольди в истории и современности // *Штейнпресс Б. С.* Очерки и этюды. М., 1979. С. 193.

³ *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман (Очерк жизни и творчества). М., 1964. С. 238. (Издание, ссылка на которое дана в цитате: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassen Aufzeichnungen von Robert Schumann. Bearbeitet von Dr. Georg Eismann. Zwickau, Predella Verlag. 1948*).

лепту в осмысление процессов эволюции мирового искусства, в том числе, композиторского творчества. Наша задача – попытаться проанализировать наследие великого композитора с точки зрения музыканта, изначально воспитанного в ином цивилизационном поле. Возможно, это привнесет нечто новое в понимание художественного значения личности и творчества Мендельсона в современном социуме.

Среди сочинений разных жанров особое признание завоевали его симфонические и фортепианные сочинения, в первую очередь – песни без слов. В истории музыкального искусства в меньшей степени сохранились камерно-инструментальные сочинения Мендельсона, хотя во многих из них уже обозначены новаторские элементы, отличающие сочинения эпохи романтизма. Тем большего внимания заслуживает их анализ, подтверждающий **актуальность избранной темы.**

Эта актуальность проистекает из нескольких факторов. Во-первых, из принципиальной важности камерно-инструментального жанра, который неспроста именуют «лабораторией композиторского творчества». Именно здесь опробуются новые стилистические приемы, проводятся эксперименты, расширяющие границы музыкальной речи и ее изложения. Во-вторых, анализ сочинений Мендельсона позволяет каждому поколению исследователей обнаружить в них нечто новое, близкое своей эпохе. И знакомые произведения оборачиваются ранее неведомыми гранями, объясняя причины взлетов и падений исполнительского и слушательского интереса, которыми столь богата история восприятия музыки Мендельсона. Наконец, в-третьих, обращение к данной теме имеет конкретное социально-культурное «наполнение», позволяя на современном уровне разъяснить художественную сущность проблемы восприятия камерно-инструментальных сочинений европейского романтика неевропейской аудиторией и указать пути преодоления трудностей, таящихся на этом пути.

Степень разработанности темы исследования. Существует фундаментальный список публикаций биографического и аналитического характера, отчасти задействованный в диссертации. Их авторы – музыканты и представители разных профессий и поколений. Среди современников композитора это И. Гёте, Г. Гейне, Р. Шуман, Э. Девриент, Г. Дорн, И. Мошелес, Л. Шпор, Д. Мейербер, Ф. Хиллер, А. Маркс, Н. Гаде, С. Гензель, Э. Ганслик, К. Бауэр, Ф. Кризандер, Л. Лейден, И. Шмидт, Г. Брокхауз, Г. Чолси, К. Фрейденберг, К. Ледебур, И. Лобе, Э. Науман, М. Папе, Г. Филипс, Ж. Планше, Э. Полко, А. Рейсман, И. Шадов, Г. Шиллинг, Ю. Шубринг, Ф. Ворингер и др. Подавляющее большинство материалов, написанных теми, кто лично знал и слышал Мендельсона, носят мемуарно-биографический характер и не ставят целью научный анализ сочинений композитора. Они насыщены подробностями, связанными с историей создания и исполнения камерных опусов, реакцией публики и прессы и другими примечательными деталями. В этом плане особый интерес представляют отклики на выступления Мендельсона-дирижера и пианиста и рецензии на премьеры его сочинений на страницах *AMZ (Allgemeine musikalische Zeitung)* и, осо-

бенно, шумановского NZfM (*Neue Zeitschrift für Musik*), а также материалы английской прессы, с энтузиазмом приветствовавшей немецкого гостя, с удовольствием посещавшего гостеприимные берега туманного Альбиона.

Последовательное изучение музыки Мендельсона началось во второй половине XIX века, после кончины композитора. Обширный фактологический и, частично, аналитический материал предстает со страниц работ Ю. Бенедикта, Д. Беннета, Г. Дэвисона, А. Дерфеля, Й. Эккардта, Ф. Эдвардса, Й. Эссера, Р. Фельнера, М. Фостера, М. Фридлиндера, Д. Гроува, Ж. Хартога, Г. Холланда, М. Якобса, О. Яна, Л. Кречман, В. Лампадиуса, Э. Вольфа и др. В 1910–1920 годы наступает новый этап, связанный с постепенным переходом к детальному стилистическому анализу творчества Мендельсона и простирающийся от характеристики его эстетических взглядов до разбора конкретных опусов с точки зрения элементов музыкального языка: мелодики, гармонии, полифонии, формы и т.д. Тогда-то и стали появляться исследования, посвященные камерно-инструментальным произведениям мастера, ставшие фундаментальной научной основой данной диссертации. Таковы работы иностранных ученых Г. Ворбса, Д. Хортонна, Х. Хошино, Г. Якоба, Л. Кооба, Ф. Круммахера, Ю. Бенедикта, М. Боллигера, Л. Ботштейна, К. Брауна, Д. Купера, Р. Эльверса, Л. Лейдена, М. Радича, Б. Росса, Т. Шмидта, Д. Ситона, К. Вальшау, Р. Венера, М. Смоллмана, М. Лотта, Р. Регева и, в первую очередь, статьи и выдающаяся фундаментальная монография Л. Тодда – итог многолетнего труда ведущего «мендельсоноведа» наших дней.

Отечественное музыкознание представлено группой исследований разных лет, относящихся непосредственно к избранной теме. Это диссертации, монографии и статьи Б. Штейнпресса, Д. Житомирского, С. Гинзбурга, К. Зенкина, С. Питиной, Е. Царевой, Л. Царегородцевой, Н. Самойловой, С. Чайкина, А. Демченко, О. Гудожниковой, Г. Шамирзаевой И. Бялого, Н. Михеевой, Ф. Софронова. Следует подчеркнуть, что по сравнению с изысканиями в сфере камерно-инструментальных опусов других композиторов-классиков число работ по мендельсоновской теме невелико. Отчасти это следы инерции, уходящей своими корнями в до-революционную науку и публицистику, точнее, в ее кучкистское крыло, согласно которому Мендельсону отводилось место где-то «за» великими романтиками (Шубертом, Шуманом, Шопеном и Листом), а летучее выражение «мендельсоновщина» как символ слащавой сентиментальности в музыке стало едва ли не «общим словом».

Объект исследования – творчество Феликса Мендельсона-Бартольди.

Предмет исследования – камерно-инструментальные сочинения Мендельсона в полном жанровом спектре с выделением опусов с участием фортепиано.

Цель исследования – дать детальную характеристику камерно-инструментальных сочинений Мендельсона, выявив специфику преломления авторского стиля на разных этапах эволюции.

Задачи исследования:

1. Описать историю создания камерно-инструментальных сочинений Мендельсона.

2. Проанализировать камерные опусы композитора, разделив их по жанрам и сосредоточившись на сочинениях с участием фортепиано.

3. Охарактеризовать стилистические особенности камерно-инструментальных произведений Мендельсона в драматургическом, структурном, тематическом аспектах.

4. Выявить специфику трактовки Мендельсоном партии фортепиано и его функций в камерно-инструментальном ансамбле.

5. Обрисовать перспективы камерно-инструментальных опусов в условиях ренессанса «романтической классики» в современном исполнительском искусстве.

Особняком стоит важная задача, связанная с желанием автора диссертации закрыть лауну, существующую относительно камерно-инструментального творчества Мендельсона в китайском музыкознании. Публикаций на данную тему в Китае крайне мало и они ограничиваются несколькими популярными статьями и краткими сведениями в учебниках и справочных изданиях.

Теоретико-методологическую основу диссертации составляют:

- фундаментальные методологические положения герменевтики, компаративистики, семиотики, системного анализа;

- выкристаллизовавшиеся в зарубежном и отечественном музыковедении подходы к исследованию музыкальных произведений в историко-культурном контексте, что нашло отражение в капитальных исследованиях о творчестве Мендельсона таких музыковедов, как Г. Ворбс, Л. Тодд, Г. Витерчик, М. Смоллман, Б. Штейнпресс, Д. Житомирский, Е. Царева, С. Питина, А. Демченко, О. Гудожникова и др.;

- сформировавшиеся в мировой музыкальной науке подходы к проблеме стиля и его эволюции в композиторском творчестве;

- аналитические алгоритмы, нашедшие апробацию в корпусе трудов о фортепианном, симфоническом наследии Мендельсона.

Методы исследования. В диссертации использованы исторический, теоретический, источниковедческий, аналитический методы, метод индуктивно-дедуктивной обработки материала.

Материал исследования включает все камерно-инструментальные сочинения Мендельсона с выделением опусов с участием фортепиано. Автор опирается на многочисленные источники, анализирующие музыку Мендельсона и относящиеся к разным музыковедческим жанрам и историческим периодам. В тексте диссертации использованы также фрагменты из писем композитора, воспоминаний его близких и современников.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Камерно-инструментальное творчество Мендельсона – одна из вершин камерной музыки эпохи романтизма, равноценная творениям Шуберта, Шумана, Брамса.

2. В трио, квартетах, сонатах Мендельсон сумел создать сложный многоплановый мир образов, далеко выходящий за пределы определенной потомками композитору «умеренно-романтической» традиции.

3. Камерные сочинения Мендельсона полны открытий в сфере циклических камерных структур, соединив в себе достижения предшествующих эпох, в первую очередь, барокко и венского классицизма, с лексикой и содержательной концепцией романтизма.

4. Камерно-инструментальная лирика Мендельсона открыла пути дальнейшего развития жанра в европейском музыкальном искусстве, став образцом для последующих поколений композиторов разных стран.

Научная новизна диссертации проистекает из нескольких факторов. Прежде всего, это широкий охват камерных жанровых модификаций, позволяющий в едином структурном пространстве объединить сочинения разных периодов творчества композитора, художественных установок и замыслов. Далее, это попытка увязать стилевую характеристику музыки Мендельсона с эволюцией его духовного мира, приведшей к серьезным образным трансформациям, запечатленным в поздние годы жизни. Наконец, это попытка вывести камерно-инструментальное творчество великого романтика за рамки данного художественного направления, показать и доказать его приверженность значительно более широкому кругу художественно-стилевых дефиниций, начиная с классической полифонии, от которой композитор не отходит практически ни в одном из своих камерных опусов.

Теоретическая значимость диссертации заключена в ее аналитических очерках о разных сторонах мендельсоновского стиля: мелодике, гармонии, полифонии, эволюции структуры целого и его частей, сочетании сквозного развития с четким внутренним членением композиции, в которой налицо все виды развития: тональный, тематический, структурный и т.д. Осмысленный материал может служить базисом для дальнейших исследований, посвященных как стилю самого Мендельсона, так и проблемам стиля камерно-инструментальных опусов с участием фортепиано в эпоху романтизма в целом.

Практическая значимость работы – в возможности ее применения в педагогическом процессе, привлечении внимания исполнителей к камерной музыке Мендельсона, в далеко не достаточной степени используемой как в концертной, так и в учебной практике. Материалы диссертации могут быть включены в программы учебных вузовских дисциплин «История зарубежной музыки», «История музыкальных стилей», «Анализ музыкальных произведений», «Камерный ансамбль».

Достоверность результатов исследования зиждется на изучении широкого спектра источников – трудов по истории зарубежной музыки, эстетике романтизма, жизни и творчеству Мендельсона, всестороннем анализе произведений Мендельсона, осуществленном автором диссертации с привлечением современных исследовательских методов.

Апробация диссертации осуществлялась на кафедре музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена, выступлениях на международных конференциях. Основные положения труда изложены в четырех публикациях, в том числе трех в изданиях из списка ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (137 наименований на русском и иностранных языках).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснованы актуальность темы, сформулированы цели и задачи диссертации, охарактеризована степень разработанности темы, определены объект и предмет исследования, подчеркнуты научная новизна, теоретическая и практическая значимость данного труда, представлена его методологическая база, обозначены основные положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Камерно-инструментальные жанры в наследии Ф. Мендельсона. Произведения для струнного ансамбля» состоит из двух параграфов. В *первом* – «Сочинения для камерного ансамбля и их место в жизни и творчестве композитора» – после сводной таблицы камерно-инструментальных сочинений Мендельсона дана общая характеристика этих произведений, определено место в творчестве композитора. Мастером создан ряд ансамблевых опусов, разноплановых по жанровому и инструментальному решению, в которых отразились особенности индивидуального почерка музыканта. Это шесть струнных квартетов, струнный октет, три сонаты для скрипки и фортепиано, две сонаты для виолончели и фортепиано, фортепианный секстет, два фортепианных трио, три фортепианных квартета, соната для альты и фортепиано. Не все перечисленные сочинения вошли в концертную практику, но, тем не менее, они представляют интерес с точки зрения развития европейских инструментальных жанров.

Л. М. Царегородцева пишет: «Определяющие тенденции стилевой эволюции романтического фортепианного ансамбля наиболее полное развитие получили в творчестве Ф. Мендельсона и Р. Шумана. Так, в своих “Больших” фортепианных трио – № 1 ор. 49 (1839) и № 2 ор. 66 (1845) Мендельсон в полной мере реализует те взволнованно-импульсивные интонации, которые позволяют говорить об истинно романтической направленности этих страниц его музыки»⁴.

Самое раннее обращение Мендельсона к камерному музицированию относится к 1820 году, когда начинающий композитор создает, что симптоматично, трио для скрипки, виолончели и фортепиано и скрипичную сонату – опусы, юношески незрелые, но уже демонстрирующие особенности инструментального ансамблевого решения⁵. И в последний год жизни музыкант работал над камерным сочинением – струнным квартетом.

⁴ Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2005. С. 11.

⁵ Л. Тодд отмечает, что введение в состав Трио виолончели вместо альты было сравнительно необычным для того времени. См.: Todd R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford. University Press, Inc. 2003. P. 60. (Здесь и далее перевод с английского наш – Ч. III.).

С. Н. Питина делает важные наблюдения относительно трактовки Мендельсоном камерно-инструментальных жанров: «Опираясь на классический четырехчастный цикл ансамбля, Мендельсон, оставляя неизменным функциональное драматургическое значение крайних частей, своеобразно трактует роль и общий характер средних разделов в цикле. Композитор очень свободен и в выборе жанрового характера средних частей, и в определении их места, общей структуры, тематизма, масштабности»⁶.

Ставя в центр диссертации сочинения с участием фортепиано, не следует забывать о том, что базовой разновидностью камерно-инструментальных жанров является струнный квартет. Поэтому мы сочли целесообразным охарактеризовать струнные ансамбли во *втором параграфе «Струнные ансамбли: квартеты, квинтеты, октет»* первой главы. В них отразились стилевые тенденции, типичные для эволюции камерно-ансамблевого жанра первой половины XIX столетия. В музыке Мендельсона это проявилось в соединении стилевых элементов разного генезиса.

В основе квартетного письма Мендельсона лежит принцип совмещения полифонического и гомофонного складов. Полифонические приемы используются в двух разных видах: как собственно имитационно-полифонические методы изложения и развития фактуры в различных по масштабу вариантах (от простых имитаций до объемных фугированных форм) и как производные от специфики квартетного четырехголосия с тембровым выделением каждой линии. Свободное владение полифонической техникой, полученное в детские и отроческие годы под руководством К. Цельтера стало неотъемлемым характерным качеством ансамблевой музыки Мендельсона. То, что стоило Шуману, Листу, Брамсу многих лет упорного труда, для Мендельсона – естественная полифоническая «среда обитания», в которой он чувствовал себя «как рыба в воде».

С другой стороны, фактурно-мелодическая природа мендельсоновского стиля вела к примату гомофонно-гармонического начала в тематизме его сочинений, что особенно заметно в экспозиционных разделах формы. Превалирование первой скрипки в партитуре не случайно. Оно является не только данью исполнительской традиции, но, в первую очередь, следствием внутренней необходимости композитора в тембровом выделении верхнего голоса как лидера и репрезентанта гомофонного принципа построения тематизма.

Среди камерных струнных ансамблей Мендельсона выделяются несколько опусов. Это Октет ор. 20 (1825), после премьеры которого об авторе стали говорить уже не как о гениальном вундеркинде, но как состоявшемся выдающемся художнике. Действительно, ансамбль этот удивительный: 16-летний автор предстает в нем во всеоружии композиторского мастерства, сопрягаемого с обаятельными, «мендельсоновскими» в самом высоком смысле слова мелодическими откровениями. Возможна программная трактовка содержания Октета, несущего в себе ассоциации с гётевским «Фаустом»⁷. Конечно, в программной расшифровке

⁶Питина С. Н. Ф. Мендельсон-Бартольди. Инструментальная музыка. Указ. изд. С. 83.

⁷ Сестра композитора Фанни написала о Скерцо Октета: «Он попытался изобразить здесь сцену мечты из “Вальпургиевой ночи” гётевского “Фауста” <...>. Мне одной он поведал, что

Октета есть немалая доля условности: в конце концов, сам композитор не дал по сему поводу никаких разъяснений. Но попытки разобраться в содержании сочинения кажутся, тем не менее, вполне оправданными: и «космическая» масштабность *Allegro moderato*, которой противостоит молитвенный характер Анданте, и «Вальпургиева ночь» в Скерцо с ее борьбой с генделевской темой финала (цитируется «Аллилуйя» из «Мессии») есть та самая многозначность и бесконечный поиск истины, которым пронизано бессмертное творение Гёте. Мендельсон – гений 16 лет отроду – сказал в Октете на веки вечные свое веское слово.

Тщательное изучение автором квартетов Бетховена, интенсивно проходившее в конце 1820-х годов, фиксирует ля минорный квартет ор.13. Известно, что 3 февраля 1827 года Мендельсон в качестве подарка ко дню рождения получил от скрипача Фердинанда Давида автограф фрагмента бетховенского квартета ор. 127. Квартет ор. 132 был издан Шлезингером в сентябре того же года, хотя первая часть мендельсоновского сочинения, завершенная в июле, свидетельствует о влиянии творения Бетховена. По мнению П. Джонса, Мендельсон имел возможность ознакомиться с копией квартета ор.132 до его публикации⁸.

У Мендельсона мы встречаем многократные совпадения с бетховенскими опусами: в крайних частях четырехчастного цикла и, в первую очередь, в замечательном *Adagio non lento*, где есть по меньшей мере три аналогии: вначале с бетховенской каватиной из ор. 130, вплоть до прямой цитаты в одном из пассажей, затем в среднем разделе – хроматической фуге, восходящей ко второй части квартета ор. 95, и в конце части в коде с восходящим в высокий регистр звучанием в духе *Heiligen Dankgesang* (Благодарственного песнопения) из ор.132.

Три квартета ор. 44 написаны в течение первой половины 1839 года и посвящены шведскому наследному принцу, будущему королю Оскару I. Во всех них ясно ощутимы классические флюиды, они лишены романтической свободы обращения с формой, наделены жесткой, хорошо прослеживаемой четырехчастной структурой сонатного типа. Существует мнение, что эти сочинения стилистически консервативны и означают шаг назад по сравнению с квартетами ор. 12 и 13 и Октетом ор. 20, опираясь на принципы «реакционно-классической эстетики»⁹. В действительности творчество Мендельсона шире каких-либо простых уподоблений. В юношеских творениях его новизна проявлялась сама собой как естественное следствие постоянного расширения художественных горизонтов. В зрелые годы композитор в каждом новом опусе решает индивидуальную задачу исходя из конкретных условий, конкретной ситуации. В 1838 году она сложилась таким образом, что Мендельсон счел правильным повернуть свое квартетное творчество в классическом направлении. Что же касается качества самой

вitalo (vorgeschwebt) над ним. Вся вещь исполняется стаккато и пианиссимо, с единичными тремоло, легко отсвечивающими (aufblitzenden) трелями. Все ново, незнакомо и все же так понятно, так ласково, чувствуешь себя как будто в мире духов, столь легко парить в воздухе, словно на воздушном шаре. В конце первая скрипка взлетает вверх и все исчезает». Цит. по: С. Гензель. Семья Мендельсон (1729–1847) в письмах и дневниках. Франкфурт-на-Майне, 1995. С. 188.

⁸ См. об этом: *Todd, R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford, 2003. P. 647.*

⁹ *Todd, R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford, 2003. P. 410.*

музыки, то оно представляется весьма высоким, а Скерцо из Четвертого, средние части из Пятого квартета заслуженно причисляются к вершинам творчества композитора.

В сентябре 1847 года увидел свет Шестой квартет фа минор – последнее многочастное сочинение композитора, заслуживающий особого отношения. И не только потому, что он, фактически, завершает творческий путь великого художника. Главное – высочайшей пробы качество самой музыки. Пережив в мае 1847 трагедию – внезапную смерть любимой сестры Фанни, чувствуя себя физически и морально подавленным, Мендельсон отразил в этом сочинении всю бездну обуревавших его эмоций. В квартете почти нет привычных для автора светлых лирических образов, они запечатлены лишь в Ля-бемоль мажорном Адажио. Три остальные части – в мрачном беспросветном фа миноре. Семантический смысл этой тональности, бесспорно, был важен для автора, в подсознании которого, несомненно, возникали параллели с фа минорными опусами Бетховена и Шуберта.

Спустя три года после кончины Мендельсона издательство «Брейткопф и Гертель» опубликовало Четыре пьесы для квартета, в списке посмертно обнаруженных сочинений ставшие 81-м опусом. Цикл составлен из пьес разных лет: Ми мажорное Анданте и ля минорное Скерцо датируются августом 1847 и, вероятно, предназначались для будущего квартета, первую часть которого Мендельсон играл Мошелесу за несколько недель до своей кончины, но записать не успел. Каприччио ми минор написано летом 1843, а Фуга Ми-бемоль мажор первоначально, видимо, принадлежала к учебным заданиям по полифонии, выполненным в 1827 году. Объединенные в цикл, эти разные пьесы оказались звеньями одной цепи, связанные линией внутренней драматургии. Яркая эмоциональность, глубина мысли и чувства, запечатленная в этих творениях Мендельсона, обеспечили опусу 81 стабильную популярность в широких слушательских кругах и постоянное место в квартетном репертуаре.

Вторая глава «Ансамбли с участием фортепиано» состоит из трех разделов. Ее *первый параграф «Фортепианные квартеты»* посвящен анализу указанных в названии опусов. В исследовании, посвященном истории фортепианного квартета, Н. К. Самойлова отмечает: «В качестве господствующих нормативные составы откристаллизовались в период классицизма. Диалектика этого этапа заключается в том, что вместе со стабилизацией приемов композиторского письма наблюдается процесс преодоления унификации и выход к индивидуализированному экспонированию всех компонентов ансамблевой фактуры. Неканонические композиционные приемы получили продолжение в эпоху романтизма с ее экспансией ярко индивидуальных устремлений. Сложность и противоречивость художественных явлений эпохи обусловились не только творческой реализацией эстетических устремлений предыдущего этапа, но и осмыслением наследия барочного и классицистского периодов»¹⁰.

¹⁰ Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра: автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2011. С. 9–10.

Соединение фортепиано и группы струнных определило ансамблевую специфику этих сочинений, поскольку функции инструментов в таком соотношении в определенной степени изменяются. Например, струнным преимущественно передается исполнение мелодий, которым контрастирует фортепиано с его богатым спектром фактурных возможностей. С. Г. Чайкин пишет: «Изучение партитур и исполнительская практика показывают, что в фортепианном ансамбле партия фортепиано наиболее часто противопоставляется мелодическим партиям. Это происходит, благодаря, во-первых, ее дифференцированному многоголосию, способному сохранять динамический баланс в любом составе, во-вторых, в силу богатых сольных традиций, оформившихся в самостоятельную область музыкальной культуры (в том числе в жанре концерта), в-третьих, вследствие практической невозможности воспроизведения мелодическими инструментами фортепианных звучаний»¹¹. Разумеется, фортепианные квартеты Мендельсона, как и все его инструментальные ансамбли, целиком находились в русле принципов, выработанных в творчестве многих композиторов XIX века¹². Но и в этом случае Мендельсон, с одной стороны, развивает характерные жанровые черты, с другой же, привносит особый, неповторимый индивидуальный стиль.

Американский исследователь Г. Витерчик, анализируя ранние камерно-инструментальные произведения Мендельсона, подчеркивает: «Классицистские тенденции, выявленные в написанных позднее симфониях, отчетливо проявляются в серии камерных сочинений для фортепиано и струнных, которые Мендельсон написал в течение данного [раннего] периода»¹³. Они же продолжают свое развитие и в более поздних опусах – с фортепиано и без него: Мендельсон никогда не отказывался от принципиальной опоры на весь комплекс достижений предшествующих мастеров, творчество которых он прекрасно знал.

Фортепианные квартеты Мендельсон создает исключительно в юности; с них начинается отсчет творчества композитора в целом. Ранний, не имеющий опуса трехчастный Квартет ре минор был написан 12-летним музыкантом в 1821 году¹⁴. Далее последовали обозначенные номерами Квартет № 1 до минор (1822) и представленный в наследии композитора как опус 1; Квартет № 2 опус 2 фа минор (1823) и Квартет № 3 опус 3 си-бемоль минор (1824–1825). Таким образом, сочинения появлялись практически одно за другим, формируя черты жанра и обозначая устойчивые ансамблевые решения.

¹¹ Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамбле: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.00. Новосибирск, 2008. С. 14.

¹² Подробнее об этом см.: Lott M. S. The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities. University of Illinois Press, 2015. 384 p.

¹³ Vitercik Gregory. The Early Works of Felix Mendelssohn: A Study in the Romantic Sonata Style. Philadelphia: Gordon and Breach, 1992. P. 47.

¹⁴ Рукопись Фортепианного квартета ре минор в трех частях (1. *Allegro molto*. 2. *Andante - un poco più lento - tempo imo*. 3. *Allegro molto Finale*) хранится в Собрании музыкальных автографов Мендельсона Берлинской государственной библиотеки. Первая публикация Квартета MWV (Mendelssohn-Werkeverzeichnis) Q10 под редакцией В. Корнгольда осуществлена только в 1997 году. Ноты сочинения пока остаются недоступными.

Во *втором параграфе «Фортепианный секстет»* всесторонне анализируется юношеский камерно-инструментальный опус пятнадцатилетнего автора. В Фортепианном секстете (1824) необычно драматургическое решение цикла: развернутые крайние части обрамляют миниатюрные по общему замыслу и размерам средние. Тональный план цикла: Ре мажор – Фа-диез мажор – ре минор – Ре мажор (с завершением: ре минор – Ре мажор). Такое тональное единство четырехчастного произведения с неожиданным высвечиванием второй части (она проводится в тональности третьей мажорной ступени)¹⁵ свидетельствует о желании подчеркнуть ее особую значимость в Секстете.

Формируя на протяжении всего секстета дуэтное соотношение фортепиано и струнных, композитор применяет сравнительно скромный спектр исполнительских штрихов в группе струнных, лишь иногда вводя *pizzicato*. Основной же акцент сделан на певучем звучании инструментов данной группы, порой с включением сурдин (например, начало Адажио, отмеченное ремаркой *dolce*). Струнный квинтет представляет собой единый по звучанию организм, с самостоятельным проведением в отдельных случаях элементов темы. Лишь ненадолго может солировать первая скрипка, как в четвертой части – в ее начальном, а также завершающем разделах. Фортепиано отведена очень большая роль: оно противопоставлено струнным инструментам, ему поручено проведение основных тем сочинения, его отличает подчеркнутая виртуозность. Композитор устанавливает сбалансированное звучание разных инструментов (фортепиано – струнные), демонстрируя в целом лирическую направленность сочинения и предугадывая важные особенности камерно-инструментального письма в будущем.

В целом в юношеских ансамблях Мендельсона очевидна преемственная связь с камерно-инструментальными сочинениями предшественников, но налицо и формирование черт, в дальнейшем характерных для романтиков. Выразительная песенность тематизма, выверенность структуры каждого цикла и частей внутри него, строгое тонально-гармоническое решение соединяются со свойственной романтикам импровизационностью развития, частичным преодолением устойчивой циклической структуры, особым соотношением инструментов в рамках струнно-фортепианного квартетного ансамбля. Многие в ранних квартетах предвосхищают будущие творения музыканта, в том числе – Увертюру к «Сну в летнюю ночь».

Третий параграф второй главы носит название «Фортепианные трио». В отличие от фортепианных квартетов и секстета два Фортепианных трио создавались Мендельсоном в период наивысшей известности. Своеобразными спутниками Фортепианного трио № 1 (ре минор) у Мендельсона стали оратория «Израиль в Египте» и Симфония № 2. Фортепианное трио № 2 (до минор) композитор завершает в 1845 году, вскоре заканчивая работу над ораторией «Илия», Немецкой литургией и Струнным квартетом № 2. Создаваемые в кон-

¹⁵ Сходное тональное соотношение частей в камерно-инструментальном цикле встречается в Фортепианном трио № 7 Л. Бетховена ор. 97, где первая, вторая и четвертая части написаны в Си-бемоль мажоре, а третья часть – в Ре мажоре.

тексте таких значимых опусов, Фортепианные трио несли в себе черты сочинений других жанров и, в свою очередь, оказывали на них влияние. Оба Фортепианных трио (их обычно сопровождают ремаркой «*Grand Trio*») – не единственные в наследии Мендельсона: известна его работа над сочинениям данного жанра в разные периоды жизни (сохранились, например, наброски Фортепианного трио Ля мажор).

Первое фортепианное трио ре минор Мендельсон создает летом 1839 года, в один из самых спокойных периодов своей жизни. Композитор не сразу пришел к окончательной форме сочинения, сохранившиеся документы свидетельствуют о существовании нескольких версий Трио¹⁶. Произведение сразу было оценено Р. Шуманом, который назвал его «шедевром среди фортепианных трио»¹⁷. В начале работы над сочинением Мендельсон пользовался советами своего друга пианиста и композитора Фердинанда фон Хиллера.

В образно-драматургическом решении Трио композитор продолжает в определенной мере традиции Бетховена, в первую очередь – знаменитого «Эрцгерцог-трио» (ор. 97, 1811)¹⁸, четырехчастное строение которого не просто укрупняет цикл, но приближает его драматургию к симфонической¹⁹. Мендельсон усиливает романтическую направленность, находя выразительные музыкальные средства для воплощения образного строя сочинения, звучание которого в определенные моменты приближается к оркестровому.

Второе фортепианное трио (до минор, ор. 66) Мендельсон завершает в 1845 году в Лейпциге²⁰. Композитор посвятил Трио ансамблисту, участвовавшему в премьерном исполнении произведения – выдающемуся скрипачу-виртуозу Л. Шпору. 26 апреля 1845 года Мендельсон пишет своему другу, певцу Эдуарду Девриенту: «...я тут сделал кое-что новое напоследок – трио для фортепиано, скрипки и виолончели, начал и новую симфонию, и несколько вокальных вещей; в этом году выйдет еще одна тетрадь “Песен без слов” и шесть сонат для органа. Готовы также хоры для “Эдипа в Колоне”»²¹.

Выделим в Трио тональность до минор, традиционно связываемую с патетическими образами. Конечно, Трио № 2 проигрывает по популярности первому Трио, но, тем не менее, оно до наших дней остается одним из самых глубоких

¹⁶ *Regev Ron. Mendelssohn's Trio opus 49: A Study of the Composer's Change. Mind Doctoral Document. The Juilliard School, 2005.*

¹⁷ Цит. по: *Ворбс Г. Ф. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Пер. с нем. В. Розанова. М.: Музыка, 1966. С. 194.*

¹⁸ Свое название Фортепианное трио Бетховена получило, как известно, в связи с посвящением его композитором Эрцгерцогу Рудольфу.

¹⁹ Связь Трио № 1 Мендельсона с названным Трио Бетховена можно усмотреть и в ладотональном решении цикла. Соотношение тональностей каждой из частей у Бетховена: Си-бемоль мажор – Си-бемоль мажор – Ре мажор – Си-бемоль мажор; у Мендельсона: ре минор – Си-бемоль мажор – Ре мажор – ре минор/Ре мажор. Оба композитора вводят в Трио Скерцо, но у Бетховена оно является второй частью, у Мендельсона же третьей.

²⁰ По другим данным, создание Трио относится к 1846 г.

²¹ Цит. по: *Ворбс Г. Ф. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. С. 244.*

сочинений композитора. Каждая из четырех частей являет собой блестящий образец мендельсоновской композиторской техники, яркого мелодизма, виртуозной трактовки фортепианной и струнных партий.

Оба Фортепианных трио обозначили важные вехи в развитии творчества композитора. В. Дамс пишет в работе о Мендельсоне: «Наиболее выдающимися камерными произведениями являются его фортепианные трио *d-moll* op. 49 и *c-moll* op. 66. По поводу первого из них Шуман писал: “Мендельсон – это Моцарт девятнадцатого века, самый светлый композитор, который яснее всех видит все противоречия времени и раньше всех их примиряет”. Во втором трио больше силы и страсти, чем в первом, творческая воля выражена сильнее, линии проведены более уверенной рукой. В нем уже нет ничего от юношеской игры»²².

Фортепианные трио Мендельсона оказали значительное влияние на развитие данного жанра, в том числе и в русской музыке – творчестве А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова.

Третья глава «Сонаты и пьесы для скрипки, альты, виолончели с фортепиано» содержит три параграфа, анализирующие обозначенные жанровые разновидности. Этиopus создавались в разные периоды, отразив характерный стиль мастера. В каждом из сочинений Мендельсон смог обозначить новое направление в развитии жанра, соединив в произведениях черты классического и романтического искусства. Наибольшее числоopus в его наследии отведено скрипичным сонатам, важны и сонаты для виолончели, и лишь одна соната написана для альты. На обращение Мендельсона к данному жанру в юношеские годы и впоследствии в значительной степени повлияли формы камерно-инструментального музицирования в рамках салонно-домашнего исполнительства. Музыкальные вечера, проходившие в доме Мендельсонов и людей их круга, обусловили расширение репертуара, что выразилось в создании большого числа камерных сочинений, в первую очередь – инструментальных дуэтов. В этом отношении жанр аккомпанированной сонаты занимал ведущее место. К тому же в сонате воплощались принципы человеческого общения. Исследователь Л. Финшер пишет: «Идея музыкальной беседы распространяется на любые камерные жанры. Ключевые инструменты (почти всегда скрипки или флейты) рассматриваются как “люди”, которые беседуют друг с другом на языке музыки»²³.

Первый параграф третьей главы назван «**Сонаты для скрипки и фортепиано**». Скрипичных сочинений в наследии Мендельсона, помимо знаменитого Концерта для скрипки с оркестром ми минор (op. 64), сравнительно немного²⁴. Хорошо известно, что незаурядное мастерство в овладении скрипкой Мендельсон проявлял с раннего детства, исполняя этюды Р. Крейцера (не случайно большинство сочинений, в том числе фрагментов относится к 1820 году), и в целом

²² Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди / Пер. с нем. Л. А. Мазеля. М., 1930. С. 47.

²³ Finscher, Ludwig. Galanter und gelehrter Stil der compositions-geschitliche Wandel im 18 Jahrhundert // Europäische Musikgeschichte Herausgegeben von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giseller Schubert Bärenreiter, Metzler, 2002. Bd. 1. S. 592.

²⁴ О незавершенныхopus Ф. Мендельсона см.: Louie David. How to finish a Mendelssohn sonata // Classical-music.com. URL: <http://www.classical-music.com/article/how-finish-mendelssohn-sonata>.

всегда испытывал тяготение к этому инструменту. В одиннадцатилетнем возрасте Мендельсон создал первый полностью сохранившийся скрипичный опус – Сонату для скрипки и фортепиано Фа мажор. Данная Соната, наряду с последующей фа минорной, получила относительную известность; в 2001 году ансамблем Nomos Duo был выпущен CD «*Mendelssohn: Complete Works For Violin And Piano*», куда наряду с отдельными скрипичными пьесами и двумя названными сонатами вошла также еще одна Соната Фа мажор, написанная в 1838 году²⁵. Но в 1820 году Мендельсон работал еще и над скрипичной сонатой ре минор, оставшейся незавершенной. Другая Соната ре минор создавалась предположительно в 1825 году, но и она не была окончена; сохранились фрагменты первой части сочинения²⁶. Таким образом, из всех произведений данного жанра (насколько это установлено в настоящее время), лишь три были завершены композитором.

С. И. Кучеренко в связи со скрипичными сочинениями композитора отмечает: «Два концерта и три сонаты, созданные Ф. Мендельсоном, находятся на разных полюсах биографии немецкого романтика, где поздние образцы отмечены “взрослением” его композиторского мастерства. Несмотря на длительный перерыв в обращении к скрипичной музыке, что объясняется работой в различных жанрах и музыкально-общественных сферах, формирование отношения Ф. Мендельсона к традиции, вызревание “ростков” принципиально нового, создавших почву для последующего качественного скачка, восходит к опусам 20-х годов»²⁷.

Далеко за рамки учебного задания вышла уже сочиненная одиннадцатилетним автором Соната Фа мажор. В этом произведении соединилось стремление закрепить фундаментальные навыки владения новым для композитора жанром, следование классическим образцам скрипичных сонат, в частности, Бетховена, и творческие нюансы, которые позволяют говорить о начальном формировании собственных стилизованных черт романтического генезиса. В еще большей степени подобное сочетание свойственно фа минорной Сонате op. 4 (1823). Многое в ней свидетельствует о самостоятельности и смелости автора, опирающегося на традиции и одновременно открывающего свой путь в трактовке жанра. Контрастный тематизм трехчастной структуры воплощен в столкновении различных интонационных и метроритмических элементов, переплетении гомофонно-песенной и имитационно-полифонической фактуры. Композитор осознавал значимость сочинения, подчеркнув это обозначением опуса – единственного из трех сочинений данного жанра, опубликованного при жизни автора.

²⁵ Catalog № 8554725. Spars Code: DDD. Исполнители: Н.-М. Гримсдоттир (Nína-Margrét Grímsdóttir) и Н. Милтон (Nicholas Milton).

²⁶ Рукопись Сонаты передана в Берлинскую государственную библиотеку вместе с другими эскизами после окончания Второй мировой войны. Она включает в себя медленное вступление (Адажио), за которым следует ре минорное *Allegro molto*. См.: Ross Barry. Booklet // F. Mendelssohn. Violin and piano sonatas. Madeline Adkins (violin) & Luis Magalhães (piano). Catalog № TP 1039329. Format CD. 2016.

²⁷ Кучеренко С. И. Скрипичные опусы Ф. Мендельсона: синтез традиции и новаторства // Аспекты исторического музыковедения. 2017. № 10. С. 41.

В 1838 году Мендельсон создал еще одну скрипичную Фа мажорную сонату (ее иногда называют «Большой» в отличие от Сонаты 1820 года). Работа над ней шла параллельно с написанием Концерта для скрипки с оркестром ми минор. Предварительная работа над Сонатой закончена к середине года, но композитор отложил окончательное завершение сочинения. В 1839 году Мендельсон вернулся к Сонате, переписав ее первую часть, но так и не завершив начатое²⁸. Соната осталась неопубликованной, в дальнейшем забытой. Лишь через сто с лишним лет Сонату обнаружил выдающийся виртуоз И. Менухин, исполнивший ее по рукописи композитора, а затем издавший в собственной редакции.

Соната представляет собой сложное, масштабное, виртуозное сочинение. Первая часть (*Allegro vivace*) открывается с изложения темы главной партии сначала у фортепиано и затем, после непродолжительного пассажа-связки — у скрипки. Энергичная бравурная тема создает особое настроение, наполненное динамикой и активной силой. Контрастная тема побочной партии подчеркнута минорного оттенка привносит новые нюансы: она начинается в тональности минорной доминанты (до минор), но быстро модулирует в До мажор. В разработке наиболее отчетливо обнаруживается родство Сонаты со Скрипичным концертом. Оно проявляется в сходстве приемов развития (в частности, арпеджированное изложение в партии скрипки), их явной «концертности». Медленная средняя часть Сонаты (*Adagio*), построенная на столь характерной для Мендельсона песенной мелодии, переводит звучание в контрастный Ля мажор, словно подчеркивающий пейзажную живописность эпизода. Здесь вновь обнаруживается разное, но идеально сбалансированное соотношение инструментальных партий. Традиционное финальное Скерцо, написанное в форме рондо, наполнено энергией и движением. Оно переводит звучание в новую сферу, хотя интонационные связи с темами первой части формируют своеобразную арку, способствуют стройности и законченности композиции.

Среди других сохранившихся сочинений Мендельсона для скрипки и фортепиано отметим написанные в разные годы пьесы «Движение» соль минор, *Andante* ре минор, Фугу ре минор и Фугу до минор, *Allegro* До мажор, раскрывающие мастерство композитора-миниатюриста.

Второй параграф третьей главы назван «**Соната для альты и фортепиано**». Единственную сонату для альты²⁹ и фортепиано Мендельсон создавал в период с ноября 1823 до февраля 1824 года. Соната не получила указания опуса и оставалась неопубликованной до 1966 года, когда была издана в Лейпциге³⁰. Кроме того, материал Сонаты вторично использовался Мендельсоном в других сочинениях. Тодд отмечает в данном произведении явное влияние Бетховена³¹,

²⁸ Версии Сонаты 1838 и 1839 годов опубликованы, в частности: *Mendelssohn Bartholdy, Felix. Sonatas for Violin and Piano. Kassel: Bärenreiter, 2017. 188 s.*

²⁹ Мендельсон был не только хорошим скрипачом, но и неплохим альтистом. При исполнении его Октета Ми-бемоль мажор он играл именно эту партию.

³⁰ Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1966. В СССР Соната была опубликована с авторской версией партии альты и в редакции советского альтиста М. М. Гринберга (*Мендельсон-Бартольди Ф. Соната для альты и фортепиано / Ред. партии альты М. Гринберга. М., 1970*).

³¹ *Todd R. Larry. Mendelssohn: A Life in Music. С. 130*

проявившееся, в частности, в сопоставлении контрастных настроений, стройности композиции, трактовке отдельных частей. Соната масштабна, решена в одной тональности (все части в до миноре), в отдельных эпизодах переходя в До мажор. Исследователи по-разному трактуют структуру цикла, рассматривая ее или как трехчастную (1. *Adagio – Allegro*. 2. *Menuetto - Allegro molto*. 3. *Andante con variazioni*), или как четырехчастную (1. *Adagio – Allegro*. 2. *Menuetto - Allegro molto*. 3. *Andante con variazioni*. 4. *Allegro molto*) композицию. Для обеих трактовок есть веские основания: во втором случае идущий без перерыва финальный раздел контрастен предыдущему материалу и воспринимается как самостоятельная часть.

Третий параграф третьей главы назван «*Сонаты и пьесы для виолончели и фортепиано*». Произведения для данного инструментального дуэта охватывают следующие произведения, созданные в разные годы:

1. Концертные вариации для виолончели и фортепиано Ре мажор (1829), оп. 17.
2. *Assai tranquillo* для виолончели и фортепиано (1835), оп. posth.³²
3. Соната для виолончели и фортепиано № 1 Си бемоль мажор (1838), оп. 45.
4. Соната для виолончели и фортепиано № 2 Ре мажор (1843), оп. 58.
5. Песня без слов Ре мажор для виолончели и фортепиано (1845), оп. 109.

Сочинения репрезентируют разные жанры – сонату, вариации и даже столь значимый для композитора жанр песни без слов, представленный в наследии Мендельсона исключительно опусами для фортепиано и лишь единственный раз – для другого инструмента. В каждое из произведений композитор привносит новые элементы, во многом связанные с романтической направленностью. Узловыми же в данном ряду стали обе сонаты.

В статье, посвященной Сонате оп. 45, Р. Шуман писал, что «это самая прекрасная, ясно выполненная, своеобразная соната, какая когда-либо выходила из-под пера большого художника; если угодно, эта соната для изысканного семейного круга, – наслаждаться ею лучше всего, быть может, после некоторых стихотворений Гете или лорда Байрона»³³. Композитор сохраняет здесь классическое трехчастное строение цикла, где крайние быстрые части, связанные общей тональностью (Си-бемоль мажор), соединяются посредством выразительной медленной части, оттеняющей их мягким параллельным соль минором. Звучание обоих инструментов в дуэте позволяет говорить о равной драматургической значимости партий, поскольку они нигде не вступают в противоречие³⁴.

³² Это произведение долгое время оставалось неопубликованным, впервые его текст был издан в 2017 году: *Mendelssohn Bartholdy, Felix: Complete Works for Violoncello and Pianoforte. Vol. II. Four pieces for Cello and Piano. Ed. by R. Larry Todd. Bärenreiter URTEXT Edition, 2017. 153 p.* Данное издание было нам недоступным, но, насколько можно судить по нотным фрагментам, *Assai tranquillo* – небольшая пьеса, написанная в ре миноре (размер 3/8), представляет собой еще один образец песни без слов.

³³ Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 209.

³⁴ Исследователь отмечает: «Возвращаясь к вопросу о формальном лидерстве фортепиано в камерных ансамблях, заметим, что у Шуберта всегда на первом месте стоит фортепиано. <...> Первые изменения порядка, при котором в ансамблях с участием фортепиано этот инструмент

Не менее замечательна Вторая соната, посвященная известному русскому виолончелисту графу М. Ю. Виельгорскому (1794–1866)³⁵. Соната «...относится к лучшим камерным сочинениям Мендельсона. Это глубоко поэтическое творение великого мастера, отличающееся цельностью замысла, особой яркостью тематизма и необычайно высокой техникой письма»³⁶. Здесь композитор предстает как преобразователь классического сонатного цикла, привносящий в него характерные черты. «Предвосхищая поиски Листа, Мендельсон начал преобразование классического сонатно-симфонического цикла, стремясь к превращению его в единую, непрерывно развивающуюся структуру посредством приема *attacca*, введением монотематизма и мотивных реминисценций»³⁷. Мендельсон переосмысливает драматургический план инструментальной сонаты, где части непосредственно переходят одна в другую, что придает сочинению черты поэчности. На втором месте четырехчастного цикла Виолончельной сонаты композитор помещает Скерцо (*Allegretto scherzando*)³⁸, оттеняющее первую часть; последующее *Adagio* непосредственно подготавливает стремительный финал. По-романтически выразителен тональный план частей (Ре мажор – си минор – Соль мажор – Ре мажор), где усилена плагальная сфера (тональности шестой ступени во второй части и субдоминантовой – в третьей части).

Ярким примером мендельсоновского владения жанром вариаций, наряду со знаменитыми «Серьезными вариациями», явились написанные в 1829 году «Концертные вариации» ор. 17 для виолончели и фортепиано. «Концертные вариации» уже своим названием определяют принадлежность к типу сочинений для исполнения на эстраде, хотя и были связаны с традицией салонного музицирования. Цикл складывается из проведения темы и восьми вариаций.

Мендельсон использует форму свободных вариаций, применяя многообразные приемы работы с материалом. Автором определены условия исполнения цикла, позволяющие выделить в сочинении форму второго плана; слитное исполнение темы и первых трех вариаций, затем четвертой и пятой вариаций, затем

назывался первым, находим в творчестве Р. Шумана и Ф. Мендельсона» (Михеева Н. Б. Обязательные инструменты и партия фортепиано в романтических камерных сонатах // GESJ: Musicology and Cultural Science 2016. № 2 (14). С. 6).

³⁵ Во время пребывания в столице России в 1844 году К. Шуман вместе с Матв. Ю. Виельгорским исполнила обе виолончельные сонаты Мендельсона, о чем она писала в своем дневнике: «С ним [Матвеем Виельгорским] играешь, как с настоящим артистом» (Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвига Шпора, Роберта Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. С. 171).

³⁶ Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. В 4-х книгах. М., 1978. Кн. 4. Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. С. 143.

³⁷ Демченко А. И. Феликс Мендельсон-Бартольди: Траектория художественной эволюции (к 200-летию со дня рождения) // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: Сб. статей по мат-лам Межд. научн. конференции 6–9 апреля 2009 г. / Сост. Г. Р. Консон. М., 2010. С. 133.

³⁸ В творчестве Мендельсона в Симфонии для струнных № 9 До мажор (1823) скерцо включено в цикл в качестве третьей части, а в пятичастной Симфонии для струнных № 11 Фа мажор (1823) – в качестве второй части (здесь же четвертой частью является Менуэт).

шестой, седьмой и восьмой вариаций с кодой обозначает черты сложной трехчастной формы, где особую драматургическую нагрузку несет третья часть.

В завершение третьей главы дан анализ единственной в своем роде «Песни без слов», написанной Мендельсоном не для фортепиано соло, а для дуэта фортепиано и виолончели. Причина ее появления была, видимо, связана с желанием особо отметить искусство талантливой французской виолончелистки Лизы Кристиани, для которой и предназначалась эта очаровательная лирическая миниатюра.

Произведения для дуэта струнного инструмента (скрипки, альты или виолончели) и фортепиано хотя и не занимают столь же значительного места в наследии Мендельсона как фортепианные или симфонические жанры, но отражают важное направление, связанное с созданием камерных образцов, отмеченных, с одной стороны, преемственностью по отношению к наследию классиков, с другой же – устремленностью к романтическому звучанию. Основной корпус данных творений связан с популярным инструментальным жанром – сонатой, хотя Мендельсон писал и вариации, программные пьесы и т. д. Соната же с ее устойчивыми драматургическими чертами и возможностями применения разнообразной структуры привлекала композитора как с точки зрения создания внутренне контрастного цикла, так свободного введения новаторских элементов. Сохраняя в целом классические черты сонатного цикла, Мендельсон расширяет структурную палитру составляющих его разделов жанрами или «из прошлого» (менуэт), или современными («песня без слов»), во всех случаях обогащая звучание целого. Очевидно стремление композитора выйти за рамки традиционного решения сонатного цикла путем преодоления устойчивой трехчастности (Соната для альты и фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано № 2), придания сочинениям сложной драматургии. Отметим значение элементов «театрализации», связанное с введением сольных речитативных эпизодов, обозначающих условную фигуру «рассказчика» (Соната для скрипки и фортепиано № 2).

Важную роль играет интонационная связь частей. Как правило, общие мотивы, выполняющие сквозные функции, объединяют темы разных разделов сочинения, способствуя восприятию их в единстве. При этом характер тем образно весьма широк, он охватывает различные настроения – от драматических до нежно-лирических, формируя устойчивые черты камерно-инструментального стиля композитора

Следует упомянуть еще два камерно-инструментальных сочинения Мендельсона: Концертштюк фа минор и Концертштюк ре минор для кларнета, бассетгорна и фортепиано, сочиненные в конце 1832 – начале 1833 гг. в Дюссельдорфе и ставшие *postum* op. 113 и 114. Заказчиком был известный кларнетист Г. Берман, прославившийся исполнением написанных для него кларнетовых произведений К. М. Вебера. Берман сыграл оба Концертштюка вместе с сыном Карлом. В этих концертных пьесах Мендельсон намеренно подражает Веберу, пародируя даже названия: например, автограф op.113 поименован как «Битва при Праге. Большой дуэт для *Dampfnudel* или *Rahmstrudel*, кларнета и бассетгорна».

Использован полный диапазон звучания обоих инструментов. В каждом Концертштюке по три небольших части. Первые – в быстром темпе, со скачками, трелями, глиссандо и другими духовыми «кунштюками». Вторые – медленные, в духе сентиментального квазивокального дуэта. И, в заключение, бодрые финалы с пассажной техникой. Ныне, когда бассетгорн, любимый во времена Моцарта тип альтового кларнета, давно ушел в прошлое, Концертштюки Мендельсона стали редко звучащей экзотикой, но в период их появления бассетгорны с их красивым глубоким тоном были еще популярны. Поэтому автор даже осуществил редакцию Концертштюка op.113 для кларнета и бассетгорна с оркестром.

Заключение подводит итоги исследования. Главный из них заключается в том, что камерно-инструментальное творчество Мендельсона – явление, многомерность и глубина которого поистине бездонны, и каждое новое поколение музыкантов открывает его по-своему. Что особенно рельефно ощущается в условиях неевропейской культуры. Автор сознательно не оперирует данными об исполнении и роли камерных ансамблей Мендельсона в китайском музыкальном мире. Это иная тема. Но она все время имеется в виду, когда пишешь о классике, бытующей в родном музыкальном пространстве.

Камерно-инструментальные сочинения Мендельсона создавались в разные периоды, группируясь вокруг нескольких опорных дат: Первая группа – опусы детских и юношеских лет, сочиненные между 1820 и 1829 годами. Вторая группа относится к концу 1830-х годов. Это Первое фортепианное трио, три струнных квартета op. 44 и две сонаты – Фа мажорная скрипичная и Первая виолончельная (Си-бемоль мажор). Наконец, третья группа – опусы последних лет: ее открывают Вторая виолончельная соната и Каприччио для струнного квартета (1843), продолжают Второе фортепианное трио и Второй струнный квинтет (1845) и завершают две пьесы для квартета (Анданте и Скерцо) и Шестой струнный квартет (1847). В этих опусах сконцентрировано все, что наработал мастер в течение четвертьвекового неустанного труда в камерно-инструментальных жанрах. Не теряя лирического обаяния, музыка Мендельсона с каждым новым опусом приобретает новые черты, становится глубже, сильнее, трагичнее. Камерно-инструментальные произведения великого романтика неопровержимо свидетельствуют о непрерывном творческом росте их автора, вызревании в стиле и содержании его сочинений новых тенденций, основанных на синтезе принципов, опирающихся на комплекс художественных средств, накопленных его предшественниками и современниками.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях в изданиях из списка ВАК РФ:

1. Чан, Шиюй Произведения для виолончели и фортепиано Ф. Мендельсона как отражение стиля эпохи // **Актуальные проблемы высшего музыкального образования.** – 2020. – № 3 (57). – С. 57–67 (0,7 п. л.).

2. Чан, Шиюй Ф. Мендельсон. Фортепианные квартеты // Университетский научный журнал. Серия «Филологические, исторические науки, искусствоведение» – 2020. – № 57. – С. 194–201 (0,5 п. л.).

3. Чан, Шиюй Соната для альты и фортепиано *c-moll* Феликса Мендельсона-Бартольди // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 3 (61). – С. 19–23 (0,3 п. л.).

Публикации в других изданиях:

4. Чан, Шиюй Камерные ансамбли с участием фортепиано Ф. Мендельсона // Сборник статей VIII Международной научно-практической конференции «Научные достижения и открытия современной молодежи» / МЦНС «Наука и просвещение». – Пенза, 2019. – С. 299–302 (0,3 п. л.)