

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

**Чан Шиюй**

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

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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
доктор искусствоведения, профессор  
Гуревич Владимир Абрамович

Санкт-Петербург  
2023

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава первая. Камерно-инструментальные жанры в наследии</b>	
<b>Ф. Мендельсона. Произведения для струнного ансамбля.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1. Сочинения для камерного ансамбля и их место в жизни и творчестве композитора.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2. Струнные ансамбли: квартеты, квинтеты, октет.....</b>	<b>16</b>
<b>Глава вторая. Ансамбли с участием</b>	
<b>фортепиано.....</b>	<b>41</b>
<b>2.1. Фортепианные квартеты .....</b>	<b>41</b>
<b>2.2. Фортепианный секстет.....</b>	<b>60</b>
<b>2.3. Фортепианные трио.....</b>	<b>70</b>
<b>Глава третья. Сонаты и пьесы для скрипки, альты, виолончели с</b>	
<b>фортепиано.....</b>	<b>81</b>
<b>3.1. Сонаты для скрипки и фортепиано.....</b>	<b>82</b>
<b>3.2. Соната для альты и фортепиано.....</b>	<b>97</b>
<b>3.3. Сонаты и пьесы для виолончели и фортепиано.....</b>	<b>103</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>126</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>131</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования.** Творчество Феликса Мендельсона-Бартольди – одна из вершин европейской музыкальной культуры эпохи романтизма – давно и прочно стало неотъемлемой частью мировой цивилизации. Отражившая веяния времени, музыка Мендельсона – константа прошлого и настоящего, без которой немислимо понимание опыта поколений, каждое из которых внесло свой неоценимый вклад в историю музыкального искусства. «Романтический строй музыки, склонность к использованию характерных для романтиков композиционных форм и средств музыкальной выразительности — все это преображало 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»<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>. 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 –

---

<sup>1</sup> *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.*

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

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”)<sup>3</sup>. 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 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 принесет 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,

---

<sup>3</sup> *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*).

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, особенно, 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. Хортонa, 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 дореволюционную 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).

## ГЛАВА ПЕРВАЯ.

## КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

## В НАСЛЕДИИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СТРУННОГО АНСАМБЛЯ

## 1.1. Сочинения для камерного ансамбля и их место в жизни и творчестве композитора

Таблица 1. Камерно-инструментальные сочинения Ф. Мендельсона-Бартольди

<b>Piano Trio</b>	vn vc pf	До минор	1820	
<b>Piano Quartet</b>	vn va vc pf	Ре минор	1821	Впервые опубликовано в 1997 (ред. Вульфа Корнгольда, изд. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik).
<b>Piano Quartet No. 1</b>	vn va vc pf	До минор	1822	
<b>Piano Quartet No. 2</b>	vn va vc pf	Фа минор	1823	
<b>Piano Sextet</b>	vn 2va vc cb pf	Ре мажор	1824	
<b>Piano Quartet No. 3</b>	vn va vc pf	Си минор	1825	
<b>Piano Trio</b>	vn vc pf	Ля мажор		неоконченное
<b>Piano Trio No. 1 (Grand Trio)</b>	vn vc pf	Ре минор	1839	
<b>Piano Trio No. 2 (Grand Trio No.2)</b>	vn vc pf	До минор	1845	
<b>String Quartet</b>	2vn va vc	Ми-бемоль мажор	1823	

<b>String Octet</b>	4vn 2va 2vc	Ми- бемоль мажор	1825	
<b>String Quintet No. 1</b>	2vn 2va vc	Ля мажор	1826	
<b>String Quartet No. 2</b>	2vn va vc	Ля минор	1827	
<i>Fugue</i>	2vn va vc	Ми- бемоль мажор	1827	Номер 4 из Четырех пьес для струнного квартета op.81.
<b>String Quartet No. 1</b>	2vn va vc	Ми- бемоль мажор	1829	
<b>String Quartet No. 4</b>	2vn va vc	Ми минор	1837	
<b>String Quartet</b>	2vn va vc	Фа мажор		неоконченный
<b>String Quartet No. 5</b>	2vn va vc	Ми- бемоль мажор	1838	
<b>Violin Sonata</b>	vn pf	Фа мажор	1838	
<b>String Quartet No. 3</b>	2vn va vc	Ре мажор	1838	
<i>Capriccio</i>	2vn va vc	Ми минор	1843	Номер 3 из Четырех пьес для струнного квартета op.81
<b>String Quintet No. 2</b>	2vn va vc cb	Си- бемоль мажор	1845	
<i>Andante</i>	2vn va vc	Ми мажор	1847	Номер 1 из Четырех пьес для струнного квартета op.81
<i>Scherzo</i>	2vn va vc	Ля минор	1847	Номер 1 из Четырех пьес для струнного квартета op.81
<b>String Quartet No. 6</b>	2vn va vc	Фа минор	1847	
<b>Violin Sonata</b>	vn pf	Ре минор	1820	неоконченная
<b>Violin Sonata</b>	vn pf	Фа мажор	1820	

<b>Violin Sonata</b>	vn pf	Ре минор		
<b>Violin Sonata</b>	vn pf	Фа минор	1823	
<b>Viola Sonata</b>	va pf	До минор	1824	
<b>Violin Sonata</b>	vn pf	Ре минор		неоконченная
<b>Konzertstück No.1 (Битва при Праге)</b>	cl bsthn pf	Фа мажор	1832	
<b>Konzertstück</b>	cl bsthn pf	Ре минор	1833	
<b>Cello Sonata No. 1</b>	vc pf	Си-бемоль мажор	1838	
<b>Cello Sonata No. 2</b>	vc pf	Ре мажор	1843	
<b>Violin Sonata</b>	vn pf	Фа мажор	1838	

Развитие камерно-инструментальных жанров началось, как известно, в эпоху Барокко<sup>4</sup>, но свои характерные черты они обрели много позже. Н.К. Самойлова отмечает: «Окончательное формирование классической ансамблевой культуры и ее ведущих жанров произошло в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, раннего Л. Бетховена. По сравнению с бытованием камерных ансамблей в эпоху Барокко (полтора столетия), классический период оказался чрезвычайно концентрированным. За небольшой по историческим меркам отрезок времени оформилось новое качество ансамбля, в частности, обновленная семантика музыкального языка, гомофонно-гармонический тип изложения, а также переосмысление ролевых функций

<sup>4</sup> Исторический обзор становления и развития камерных жанров с участием фортепиано предпринят в работе: *Smallman Basil. The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure and Scoring.* New York: Oxford University Press, 1994. 196 p.

инструментальных партнеров. В качестве господствующих нормативные составы откristаллизовались 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»<sup>5</sup>. Американский исследователь Грегори Витерчик (*Gregory Vitercik*), анализируя ранние камерно-инструментальные произведения Ф. 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»<sup>6</sup>.

Мастером был создан ряд ансамблевых произведений, разноплановых по жанровому и инструментальному решению, в которых отразились характерные особенности творческого почерка музыканта. Это шесть струнных квартетов, струнный октет, три сонаты для скрипки и фортепиано, две сонаты для виолончели и фортепиано, два фортепианных трио, три фортепианных квартета, соната для альты и фортепиано. Не все перечисленные сочинения вошли в концертную практику, но, тем не менее, все они

---

<sup>5</sup> *Самойлова Н. К.* Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра: автореферат дис... кандидата искусствоведения, 17.00.02. Музыкальное искусство. Саратов 2011. С. 9–10.

<sup>6</sup> «The classicist tendencies revealed in these later symphonies are realized with rigid explicitness in the series of chamber works for piano and strings Mendelssohn wrote during this same period». (*Vitercik Gregory.* The Early Works of Felix Mendelssohn: A Study in the Romantic Sonata Style. Philadelphia: Gordon and Breach, 1992. P. 47. (Здесь и далее перевод наш – Ч. III.).

представляют интерес с точки зрения развития европейских инструментальных жанров<sup>7</sup>.

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. Фортепианные трио Мендельсона прорисовывают такие не соответствующие привычным оценочным трафаретам черты его стиля, как эмоционально-драматическая напряженность, мощная фактурно-инструментальная разработка, насыщение содержательной стороны глубиной новых романтических ощущений»<sup>8</sup>.

Самое раннее обращение Ф. Мендельсона к камерному музицированию относится к 1820-му году, когда начинающий композитор создает, что симптоматично, трио для скрипки, виолончели и фортепиано и скрипичную сонату – опусы, по-юношески незрелые, но уже демонстрирующие особенности инструментального ансамблевого решения<sup>9</sup>. И в последний год жизни музыкант работал над камерным сочинением – струнным квартетом.

Исследователь делает важные наблюдения относительно трактовки Мендельсоном камерно-инструментальных жанров: «Опираясь на классический четырехчастный цикл ансамбля, Мендельсон, оставляя

<sup>7</sup> Подробнее о камерно-инструментальной музыке Ф. Мендельсона см.: *Todd, R. L. The Chamber music of Mendelssohn // Nineteenth-century chamber music. Routledge studies in musical genres. Ed. By Stephen E. Hefling. New York: Schirmer Books, 1998. P. 170-207; Царева Е. М. «Великолепная отрасль программного искусства...» О камерных ансамблях // Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847). 200 лет со дня рождения. Буклет. Ред.-сост. Д. Р. Петров. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – С. 44-49.*

<sup>8</sup> *Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано. Автореферат дис... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2005. С. 11.*

<sup>9</sup> 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.*)

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. Если в ранних ансамблях преобладала классическая последовательность средних частей, то уже в 30-е годы композитор решительно меняет местами средние части цикла, вторгаясь в их драматургические функции в процессе раскрытия целого»<sup>10</sup>.

## 1.2. Струнные ансамбли: квартеты, квинтеты, октет

Струнные ансамбли занимают весьма существенное место в наследии Феликса Мендельсона-Бартольди. К их числу относятся шесть струнных квартетов, два квинтета (две скрипки, два альты и виолончель) и октет (четыре скрипки, два альты и две виолончели), а также цикл из четырех пьес для квартета op.81. Квартетные опусы распределены в нескольких точках его пути: два (op.12 и op.13) относятся к концу 1820-х годов, спустя десять лет увидели свет три квартета op.44, а Шестой квартет (op.80) волею судьбы стал одним из последних сочинений Мендельсона. Известно также, что осенью 1847 года он начал еще один квартет, но смертельная болезнь оборвала эту работу.

Самой первой же пробой пера в квартетном жанре явился опус, сочиненный четырнадцатилетним учеником Карла Цельтера в марте 1823 года и не вошедший в число пронумерованных опусов Мендельсона. Находившийся в архиве композитора, квартет Es-dur был издан в 1879 году. В течение двух недель Мендельсон написал полновесный четырехчастный цикл, включающий развернутое сонатное аллегро с контрастными главной и побочной партиями, развернутой тематической разработкой и точной

---

<sup>10</sup> *Питина С. Н.* Ф. Мендельсон-Бартольди. Инструментальная музыка // Музыка Австрии и Германии. В 2-х кн. Кн. 2. Под ред Т. Э. Цытович. Учебное пособие. М., 1990. С. 83.



репризой, лирически грустное адажио, менуэт с трио в гайдновском духе и финал в форме двойной фуги, «навешанный финалами гайдновского квартета op.20 и моцартовского квартета KV 387»<sup>11</sup>. 1823–1824 годы – время превращения вундеркинда-ученика в самостоятельного художника-мастера. И этот переходный момент отражен в музыке мажорного квартета. Стилистические связи с венской классикой добетховенской поры тут несомненны, но они не являются имитацией известного: юный композитор пытается найти свои собственные интонационные и структурные решения, аккуратно и последовательно включая приемы бетховенского генезиса (например, уменьшенные септаккорды «по следам» Патетической сонаты), Не случайно, музыка Бетховена именно в эти годы все сильнее вторгается во внутренний мир формирующейся личности будущего великого романтика, постепенно выходящего из-под опеки своего учителя Карла Цельтера.

13 октября 1825 года отмечено окончание струнного октета op.20 – сочинения, ознаменовавшего выход композитора на новую ступень профессионального мастерства. Именно после Октета о Мендельсоне стали говорить не как о гениальном вундеркинде, а как о состоявшемся выдающемся художнике. Действительно,opus этот удивительный: 16-летний автор предстает в нем во всеоружии композиторского мастерства, сопрягаемого с обаятельными, «мендельсоновскими» в самом высоком смысле слова мелодическими откровениями.

Исследователи творчества Ф. Мендельсона единодушно признают, что толчком к сочинению Октета стал пример Л. Шпора, чей двойной квартет ре минор op.65 появился двумя годами ранее. Он реализует идею противопоставления двух квартетов внутри ансамбля, которую Шпор впервые реализовал в своей Седьмой симфонии для двух оркестров, в которой один оркестр передает земное, а другой – божественное начало человеческой жизни. Два квартета уподобляются двум хорам, которые вступают то по

---

<sup>11</sup> Todd, R. L. Mendelssohn: A Life in Music / R. L. Todd. Oxford, 2003. P.144.

очереди, то вместе.<sup>12</sup> Замысел Мендельсона принципиально иной: «оба квартета не аналогичны двум хорам, поющим то вместе, то врозь, а совместно создают целое»<sup>13</sup>. Конечно, и у Мендельсона в Октете есть места, где квартеты антифонно противостоят друг другу, но не это – главное. Мендельсон использует все варианты применения восьми струнных: от простых пассажных унисонов до сложнейших восьмиголосных контрапунктических сплетений. Октет проникнут мощной силой симфонического генезиса. Не случайно автор прямо отметил в преамбуле к изданию 1833 года: «Этот Октет должен исполняться всеми инструментами в манере симфонического оркестра»<sup>14</sup>.

В музыке Октета можно проследить следы влияния великих предшественников берлинского юноши. Рондо-сонатный финал в имитационно-полифонической фактуре ассоциируется с финалом моцартовского «Юпитера», а монументальные пропорции крайних частей и интонационные переключки между частями – напоминают о симфониях Бетховена.

К сожалению, не сохранилось сколь-либо подробных свидетельств о том, как проходил процесс сочинения Октета. Правда, любимая сестра Фанни все-таки оставила документальные доказательства некоей программности сочинения, во всяком случае, в отношении Скерцо. Фанни пишет: «Он попытался изобразить здесь сцену мечты из «Вальпургиевой ночи» гетевского «Фауста» \...\|. Мне одной он поведал, что витало (*vorgeswebt*) 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

<sup>12</sup> См. об этом: Клайв Браун (Clive Brown). «Камерная музыка Шпора и Вебера». В сб. «Камерная музыка девятнадцатого столетия», под ред. Стефана Хефлинга (Stephen Hefling). Нью-Йорк. 1998. С. 161.

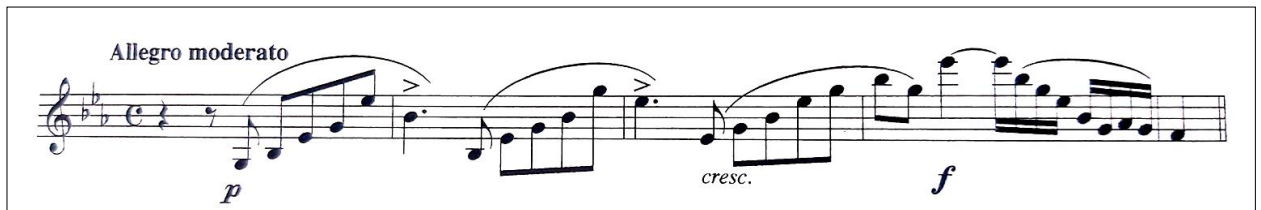
<sup>13</sup> Луи Шпор. Воспоминания. Тютцинг. 1968. Т. 2. С. 134.

<sup>14</sup> Лейпциг, Брейткопф и Гертель, 1833. Изд. номер 5282.

парить в воздухе, словно на воздушном шаре. В конце первая скрипка взлетает вверх и все исчезает».<sup>15</sup>

Внемзыкальное содержание Скерцо открывает возможность связать с «Фаустом» остальные части Октета. Как, например, в открывающем действии взлетающем почти трехоктавном пассаже первой скрипки в начале первой части.

### Пример 1



Известно, что Мендельсон писал Октет в расчете на исполнение сложнейшей партии примариуса Эдуардом Ритцем. Но в то же время композитор отнюдь не пренебрегал другими голосами, пытаясь по-своему отобразить фаустианскую дилемму. Анализируя Октет, Генрих Дорн писал в своих мемуарах: «Зная взгляды обоих друзей, я не могу не обращаться в мыслях к Фаусту и Мефисто, хотя в духовном мире Феликса и Эдуарда и было очень мало дьявольского»<sup>16</sup>. И, наконец, о многом говорят «фаустианский» масштаб Октета, первоначально в два раза больший, чем в позднее опубликованной версии (в одной только первой части 600 тактов!).

Резким контрастом к Аллегро звучит Анданте, вначале которого автор сталкивает низкие струнные в до миноре со скрипками в Ре-бемоль мажоре. Такое «фригийское» столкновение двух тональностей автор соединяет с характерным хроматическим ходом в басу, ассоциирующимся со стилистикой барочного *Lamento*. Впечатление усиливает мажорное окончание части:

<sup>15</sup> С. Гензель. Семья Мендельсон (1729–1847) в письмах и дневниках. Франкфурт-на-Майне, 1995. С. 188. Здесь и далее перевод цитат из немецкоязычных источников (за исключением особо оговоренных) осуществлен В. А. Гуревичем.

<sup>16</sup> Генрих Дорн. Из моей жизни. Берлин. 1872. С. 55.

вместо ожидаемого до-минора звучит До-мажор. Здесь возможны ассоциации со сценой в храме, где молится Гретхен.

Блестящий финал довершает аналогию с «Фаустом». С помощью фуги автор переинтонирует мотив Скерцо в искаженном виде, вводя в драматургию элементы внутреннего стилизового диссонанса, зафиксированного и тонально, и фактурно, и гармонически. Поскольку в 1825 году Мендельсон был знаком лишь с первой частью «Фауста», то музыка фуги может ассоциироваться со сценой в тюрьме, куда приходят на свидание с Гретхен Фауст и Мефистофель. В ожидании казни Гретхен предает свою судьбу в руки Божьи, взыскуя небесного отпущения грехов. Еще одна широко масштабная звуковая эпопея объемом в 400 с лишним тактов зиждется на трех темах, сведенных в рондосонатной форме. Первая из них – тема фуги – открывает финал, вторая (побочная сонатной экспозиции, в тональности доминанты) представляет собой инфернальные унисонные пассажи – словно адские вихри над головой несчастной Гретхен. Третья тема – эпизод в разработке – с почти точной цитатой из хорового «Аллилуйя» генделевской «Мессии» на слова «Он будет царствовать над всеми и всегда». Эти темы, полифонически взаимодействуя, сливаются на генеральной кульминации, после чего следует краткое включение мотива из Скерцо, подводящего к триумфальному утверждению темы «Мессии» на мощном органном пункте, с которого начинается сокращенная реприза.

## Пример 2

Экспозиция			Разработка		Реприза			
<b>A</b>		<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	
<i>a</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>			
E $\flat$		B $\flat$	E $\flat$	Цитата из Генделя		E $\flat$	E $\flat$	E $\flat$
T. 1		89	189	213	273	321	339	387
						Органный пункт		

Материал из Скерцо

Гендель «Мессия» (из хора «Аллилуйя»)

and He shall reign for ev - er and ev - er

Конечно, в программной расшифровке 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 борьбой с генделевской темой финала есть та самая многозначность и бесконечный поиск истины, которым пронизано

бессмертное творение Гете. Феликс Мендельсон – гений шестнадцати лет отроду сказал в Октете на веки вечные свое веское слово.

В конце мая 1826 года закончен первый из двух струнных квинтетов: op.18 *A-dur*. Его первая редакция состоит из четырех частей: Аллегро, Скерцо, Менуэта (с Трио) и *Allegro vivace*. Аллегро начинается с легкой изящной главной темы в моцартовском духе, далее следует раздел побочной партии с несколькими тематическими образованиями в Ми мажоре. Заключительная партия также многомотивна. В ней, собственно, и таится главная примета *Allegro*: неожиданная модуляция в нижнюю медианту – фа-диез минор.

### Пример 3



Скрипичное стаккато в высоком регистре на пианиссимо в череде неквадратных трехтактовых фраз рождает особое непринужденное настроение – светлое и немного грустное. В теме Скерцо очень красиво звучит пятиголосное фугато с рельефно прослушиваемыми средними голосами двух альтов. Есть свой нюанс и в Менуэте: Трио в виде строгого двойного канона, в котором первый альт пытается вмешаться во включение каждого голоса, перескакивая из одной партии в другую, что производит комическое впечатление. Одна из тем канона появляется вновь в эпизоде из разработки рондо-сонатного финала. Оживленная вторая (побочная) тема финала проводится первой скрипкой в сопровождении тремоло других инструментов в фактуре, сходной с началом Октеда.

Спустя шесть лет, в период пребывания композитора в Париже, где Квинтет прозвучал впервые, Мендельсон заменил Менуэт на Интермеццо, введя тем самым в цикл медленную часть, дотоле отсутствовавшую. Толчком к такому решению послужило известие о кончине друга и скрипичного

учителя Феликса Эдуарда Ритца. Узнав об этом в день своего рождения, Мендельсон откликнулся на печальное событие, сочинив трогательную песнь прощания, с двумя темами – одной в предельно высоком «ангельском» регистре и другой – исходящей из низких глубоких басов, в духе той, в которой солировал Ритц на премьере Октета. В данной версии Квинтет был 1833 году издан и обычно исполняется в наше время.

1827 годом датирован квартет *a-moll* op.13, в перечне произведений Мендельсона получивший второй номер (видимо, потому что был обнародован позднее написанного спустя два года квартета *Es-dur*). На титульном листе квартета стоит дата – 27 октября. Но сочинение его началось раньше, в середине лета, а завершено было позже, так как автор был занят окончанием большой фуги для квартета на мотив из моцартовской симфонии «Юпитер», ставшей спустя 20 лет финалом посмертного шедевра Мендельсона – Четырех пьес для квартета op. 81.

Ля-минорный квартет фиксирует тщательное изучение автором квартетов Бетховена, интенсивно проходившее в это время. Известно, что 3 февраля 1827 года Мендельсон в качестве подарка ко дню рождения получил от скрипача Фердинанда Давида автограф фрагмента бетховенского квартета op. 127. Квартет op. 132 был издан Шлезингером в сентябре того же года, хотя первая часть мендельсоновского сочинения, завершенная в июле, однозначно свидетельствует о прямом влиянии творения Бетховена. По мнению Питера Джонса, Мендельсон имел возможность ознакомиться с копией квартета op. 132 до его публикации<sup>17</sup>.

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 op. 130, вплоть до прямой цитаты в одном их пассажей, затем в среднем разделе – хроматической фуге,

<sup>17</sup> Todd R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford, 2003. P. 647.

восходящей ко второй части квартета op. 95, и в конце части в коде с устремленным в высокий регистр звучанием в духе *Heiligen Dankgesang* (Благодарственного песнопения) из op. 132.

В тематическом отношении квартет зиждется на сочетании сложной полифонической и структурно-тематической работы с песенным началом, олицетворяемой мелодией песни «Вопрос» – сквозной темой всего сочинения. «Ты слышишь ее звуки в первой и последней частях, и ощущаешь ее настроение во всех четырех», – отметил автор в письме к А. Линдбладу<sup>18</sup>. Композитор перерабатывает цитаты из песни в крайних частях, в средних же можно проследить лишь следы ее. Песенные интонации пронизывают начало квартета – с мягкими плагальными оборотами в одноименном мажоре, вслед за которыми автор вводит в главной партии характерный пунктирный мотив, позднее звучащий неоднократно в разных эпизодах сочинения. Он переходит в Интермеццо (третья часть), превращаясь из трехдольного в двухдольный, Быстрая середина этой части, по характеру близкая знаменитому скерцо из музыки ко «Сну в летнюю ночь», также зиждется на переинтонированных мотивах из той же песни. Страстный, взволнованный финал вновь обращается к знакомому пунктирному мотиву из главной темы первой части. В заключение квартета Мендельсон повторяет вступительное Ля-мажорное адажио, цитируя 13 последних тактов песни «Вопрос» и тем самым замыкая общую структуру.

Еще одним ярким элементом Второго квартета стало внедрение в сквозную музыкальную ткань речитатива. Драматически вопрошающий речитатив появляется в конце первой части. В Адажио он вторгается в полифоническое развитие, нарушая имитационное движение фуги. Финал же начинается с речитатива, совершенно в духе финала Девятой симфонии Бетховена. Подобное смешение одноголосия и многоголосия, сложной имитационной полифонии и простой песенной гомофонии порождает живой

---

<sup>18</sup> Todd R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford, 2003. P.109.



эффект, активизируя слушательское восприятие, освежая и обновляя традиционную квартетную образную сферу.

#### Пример 4

The image displays a musical score for a quartet, labeled 'Пример 4'. The score is written in G major and 2/4 time. It begins with a 'Presto.' tempo marking. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and three bass clef staves with accompaniment. Dynamics include 'ff', 'trem.', 'dim.', 'ad libitum', and 'pp'. The second system continues the accompaniment with 'a tempo' markings. The third system shows a change in the bass line with 'pizz.' and 'arco' markings.

Увидевший свет спустя два года квартет № 1 *Es-dur* op.12 написан во время пребывания Мендельсона в Англии и продолжает «пробетховенскую» линию предыдущего квартетного ансамбля. Яркая, полная контрастов музыка этого сочинения построена не на романтическом сопоставлении, а классическом противопоставлении конфликтных образных сфер. Спокойное лирическое вступление первой части сменяется резким вторжением главной темы, господствующей в стремительном развертывании музыкальной ткани. Ей пытается противостоять соль-минорная побочная, которая воспринимается как островок счастья посреди бурного моря драматических переживаний. Особенностью разработки является появление в ней новой темы, что придает ей исключительную динамичность и мобильность. Вторая часть названа автором Канцонеттой и по тематическому строению близка «Песням без слов» – жанру, который Мендельсон как раз начал осваивать в конце 1820-х. Любимая композитором скерцозная сфера затронута в квартете в малой степени и представлена в среднем разделе Канцонетты. Адажио (третья часть)

– в форме фигурационных вариаций – на выразительную тему в духе Бетховена. Бетховенский же до минор властвует в финале (*Molto allegro*), в своеобразном двенадцатидольном метре. Рондо-сонатная форма реализована Мендельсоном в ее оптимальном варианте с единым безостановочным движением музыкальной мысли и рядом модулирующих переходов внутри главной темы-рефрена и побочной, распределенной между двумя тональностями – мажором и соль минором. Только в коде, в которой «арочно» появляется материал первой части, окончательно устанавливается *Es-dur*. Автор фиксирует здесь скрытое посвящение Бетти Пистор – своему английскому увлечению, чьи инициалы В.Р. стоят на титульном листе автографа. Ее инициалы, вероятно, зафиксированы и в начальном мелодическом ходе главной темы аллегро по звукам *B-Es*<sup>19</sup>.

### Пример 5



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 совершенно лишены романтической свободы обращения с формой, наделены жесткой, хорошо

<sup>19</sup> Чувства Феликса, увы, остались безответными: в 1830-м г. он узнал об обручении Бетти с юристом А. Рудорфом, после чего Ф. Давид, у которого находилась в тот момент партитура, по указанию автора исправил посвящение с В.Р. на В.Р. (См. письмо Ф. Мендельсона Ф. Давиду от 14 апреля 1830. Briefe aus Leipziger Archiven. Lpz. 1972. S.126–131). Автор, впрочем, хранил это начальное посвящение в себе, Бетти же, которую Феликс по-дружески называл «музыкальной душой», узнала о нем лишь 30 лет спустя.

прослеживаемой четырехчастной структурой сонатного типа. Существует мнение, что эти сочинения стилистически консервативны и означают шаг назад по сравнению с квартетами op. 12 и 13 и Октетом op. 20, опираясь на принципы «реакционно-классической эстетики»<sup>20</sup>. В действительности дело обстоит иначе: творчество Мендельсона шире каких-либо простых уподоблений. В юношеских творениях его новизна проявлялась как бы 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 свои квартетный стилистический «руль» в классическом направлении. Что же касается качества самой музыки, то оно представляется весьма высоким, а Скерцо из Четвертого, средние части из Пятого квартета вообще заслуженно причисляются к вершинам творчества композитора.

Теперь по поводу каждого из квартетов op. 44.

Законченный последним из трех, но поставленный автором на первое место квартет № 3 Ре мажор построен по четкому образцу бетховенских квартетов среднего периода творчества венского мастера. Он состоит из четырех частей. Заглавное *Molto allegro vivace* – кристально ясное сонатное аллегро. Композитор сразу «берет быка за рога» и предъявляет слушателю мощную главную тему, энергетический заряд которой позволяет без всяких предисловий (то есть медленных вступлений) изложить основную мысль сочинения: движение – есть жизнь. А главный герой этой жизни – первая скрипка, на долю которой падает основная физическая и моральная нагрузка: по сути две трети квартета тематический материал ведет примариус. В принципе, для того времени подобное было делом обычным, тем паче, что глава Гевандхауз-оркестра имел в своем распоряжении такого мастера как

---

<sup>20</sup> Todd R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford, 2003. P. 410.

Ф.Давид. Лихой скачок на дециму по ступеням тонического трезвучия в главной теме первой части задает тон всему аллегро.

### Пример 6

The image shows a musical score for a piece titled "Molto Allegro vivace. M.M.♩=88." The score is written for a string quartet, with four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a prominent melodic line in the Violin I part, characterized by a series of eighth-note runs and a large interval jump. The accompaniment consists of rhythmic patterns in the other parts, with dynamic markings such as *f*, *fp*, and *mf* throughout. The score includes various musical notations like trills, slurs, and articulation marks.

В единую цепь складываются разные структурные компоненты, состоящие из виртуозных пассажей, имитационных сплетений и контрастных контрапунктов разных голосов. По классической схеме выдержаны тональные соотношения главной и побочной, связующая строится на материале главной, заключительная также производна от главной. Экспозиция повторяется как в добрые старые времена. Разработка носит субкульминационный характер, с тремя модуляционно-фактурными волнами с тщательной подготовкой репризы. В репризе к главной и побочной прибавлена довольно развернутая вторая разработка – также по бетховенским лекалам.

Удивительным «гостем из недавнего прошлого» выглядит единственный в квартетной музыке Мендельсона «многоколенный» менуэт вопросно-ответной тематической структуры – почти стилизация под «старика Гайдна», с длинейшим соло примариуса в трио, поддерживаемым остальными квартетистами. Бесспорно, появление менуэта – еще одно доказательство намеренного следования Мендельсона староклассической схеме. Следующее затем *Adagio espressivo* – сложная двухчастная форма с варьированным расширенным повторением элегантной темы – фактически еще одно огромное соло примариуса с аккомпанементом других участников, с

великим вкусом и мастерством распределенным автором в разных типах фактуры и игровых приемах (*pizzicato+arco*, *staccato+legato* и т. д.). Объемный финал *Presto con brio* – тарантелла на 12/8 – являет собой типовую рондо-сонатную форму. В нем окончательно утверждается первенство первой скрипки, излагающей тематический материал практически без остановки.

Начало монументального (более получаса звучания) Четвертого квартета *e-moll* сходно с предыдущим: та же устремляющаяся ввысь по тонам тонического трезвучия тирата первой скрипки в диапазоне децимы, на фоне синкопированных созвучий у второй скрипки и альты и опорного выдержанного баса у виолончели.

### Пример 7

Allegro assai appassionato. M.M. ♩=88.

Тембровый колорит в сочетании с ми минором предвосхищает первые такты скрипичного концерта op. 64. Особенностью формы *Allegro molto appassionato* является заключительная тема – мажорный вариант главной, венчающий экспозицию гимническим Соль мажором. Кроме того, уже в связующей возникает характерная фигура из четырех шестнадцатых, в

дальнейшем принимающая на себя функцию сквозного лейтмотива. Ее появление каждый раз означает резкий сдвиг в тональной, тематической или структурной сферах.

### Пример 8

The image shows a musical score for Example 8, consisting of four staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns. The second and third staves have similar rhythmic patterns. The fourth staff provides a bass line. Dynamic markings include *pp*, *cresc.*, and *f* throughout the piece.

Маленьким шедевром можно назвать Скерцо. Поистине неистощима была фантазия композитора, когда он обращался к этому жанру. Волшебная легкость воздушного колорита воплощена Мендельсоном в необычной группировке темы, восьмитакт которой состоит из трех фраз с членением на 3+3+2 такта. Неквадратность строения придает музыкальному развитию стремительность и упругость, выводя действие за рамки привычного стереотипа.

### Пример 9

The image shows a musical score for Example 9, titled "SCHERZO. Allegro di molto,  $\text{♩} = 72$ ". It consists of four staves of music in a key with two sharps (D# and F#) and a 3/4 time signature. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *f*, *p*, and *cresc.*.

Песенная двухчастная форма с изумительной лирической темой предстает в Анданте. Это именно «песня без слов» – высокий образец мендельсоновского романтизма, открытой любви к миру и людям. Напевно-фигурационное изложение дает автору возможность показать и красоту

сольного высказывания у первой скрипки и виолончели, и гибкую оплетающую мелодическую вязь второй скрипки и альтя.

### Пример 10

Рондо-сонатный финал *Presto agitato* выстроен в полном соответствии с законами жанра как сквозная форма с естественным перетеканием экспозиционного материала в разработку, а последней – в репризу. Классичность структуры, впрочем, нарушается необычным романтическим решением генеральной кульминации финала и квартета в целом: обширной коды, состоящей из двух разделов: проведения рефрена в одноименном мажоре и возвращения к заглавному ми минору.

*Es-dur*'ный Пятый квартет не относится к числу популярных ансамблей, принадлежащих перу Мендельсона. О чем свидетельствует как нечастое его

исполнение, так и невеликое число его записей в Интернете. Квартетисты говорят о «неэффективности» опуса, недостаточной его «концертности». Причиной такого отношения, по нашему мнению, является нестандартность целостной драматургии квартета. В нем властвует атмосфера необычных, иногда странных, звучаний, порой инструменты как бы перебивают друг друга, нарушая привычную гармонию ансамбля. Уже в главной теме заглавного *Allegro vivace* в неквадратном десятитакте сталкиваются всевозможные ритмические варианты – от затактовых шестнадцатых у примариуса, «упирающихся» в целые и сопровождаемых ровными четвертями остальных инструментов, до жестких групповых пунктиров, «влетающих» в коллективное стаккато ровных восьмых. Тут же, вслед за ферматным вопросом, диссонирующий тритон выводит тему на модуляционную «тропу», образуя цепь сложных отклонений.

### Пример 11

The image shows a musical score for a quartet, titled "Allegro vivace. M.M. ♩ = 92." The score is written for four staves, representing the first and second violins and the first and second violas. The music is in 10/8 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and dotted rhythms. Dynamic markings such as "f" and "cresc." are present throughout the score. The score is presented in two systems, with the first system showing the beginning of the piece and the second system continuing the music.





Так происходит и в дальнейшем, вплоть до далеких бемольных тональностей разработки.

Свобода модуляционного развития в квартете свидетельствует в пользу романтической версии ее происхождения. Что подтверждает Скерцо *Assai leggero e vivace* в редкой для жанра форме трехтемного рондо. Первая тема – рефрен отталивается от репетиций в верхнем голоса, поддерживаемых стаккатным щтрихом в последующем интонационном движении. Вторая – в эпизоде – *pianissimo, sotto voce*, словно издалека. Третья – во втором эпизоде, с характерными внутритактовыми паузами – изложена полифонически в виде экспозиции фуги и зиждется на канонических имитациях. По ходу развития она приобретает неожиданное удержанное противосложение по ступеням хроматически нисходящего тетра хорда, и звучание в какой-то момент ассоциируется с далеким барочным колоритом.

### Пример 12



Этот хроматический ход получает продолжение в мелодике медленной части *Adagio non troppo*, проникая во внутреннюю структуру квартетного четырехголосия. Автор замечательно применяет здесь сочетание хорально-аккордового изложения с соло, синтезируя разные склады квартетного письма. Огненный финал *Molto allegro con fuoco* предельно виртуозен и проносится на одном дыхании. Он исключительно сложен в исполнительском отношении, причем не только (как обычно у Мендельсона) для первариуса, но и для других участников квартета. И, представляется, именно сверхсложность финала является препятствием для активного включения Пятого квартета в концертные программы: далеко не каждый – даже высококачественный коллектив – может адекватно интерпретировать это творение Мендельсона.

В 1845 году, когда Мендельсон находился во Франкфурте, появились два его камерно-инструментальных опуса: до-минорное фортепианное Трио ор. 66 и мажорный Второй струнный Квintет, опубликованный в 1851 году как *opus postum* (р. 87). Трио было и остается весьма популярным сочинением Мендельсона, Квintет же звучит редко. Неизвестны ни причины его появления на свет, ни ход работы над ним. Структура как обычно у автора – четырехчастная. Общий тон музыки – оптимистичен и светел. В заглавном *Allegro vivace* обращает на себя внимание ясное превалирование партии первой скрипки, ведущей за собой остальных исполнителей. Следующее затем соль-минорное *Andante* – по характеру Скерцо, но не виртуозно эффектное, а

в приглушенных полутонах. Ему контрастно ре-минорное *Adagio* – думается, самая удачная из частей цикла: глубокая драматичная музыка, с гордой пунктирной мелодией и интенсивным ее хроматическим развитием. При ее слушании возникают ассоциации с Похоронным маршем из си-бемоль минорной фортепианной сонаты Ф. Шопена – сочинения композитора, исключительно высоко ценимого Мендельсоном и бывшего (конечно, после Р. Шумана) наиболее близким ему художником-современником.

Финал – своего рода перпетуум мобиле – динамичная Ре-мажорная круговерть – сочинялся с трудом (ситуация редкая для Мендельсона). По словам И. Мошелеса, Мендельсон признавался: «последняя часть нехороша».<sup>21</sup> Причина подобной самокритичности автора, судя по всему, заключалась во внутренней несбалансированности структуры финала. Он написан в рондо-сонатной форме, но с сокращенной (без побочной темы) репризой, вследствие чего произошел односторонний крен в сторону главной партии, не получившей в итоге должного противовеса. Зная принципиальную позицию Мендельсона в таких вопросах, можно предположить, что он намеревался вернуться к Квинтету, чтобы доработать Финал, но сделать этого не успел.

В сентябре 1847 года увидел свет Шестой квартет *f-moll* – последнее многочастное сочинение композитора. При всем пиетете и преклонении перед тем, что ранее написал мастер в жанре камерного инструментального ансамбля, Шестой квартет заслуживает особого отношения. И не только потому, что фактически завершает творческий путь выдающегося художника. Главное – качество самой музыки, качество высочайшей пробы. Пережив в мае 1847-го 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

---

<sup>21</sup> Цит. по: Todd, R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford, 2003. P..544.

Ля-бемоль мажорном *Adagio*. 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.

Сгущенный темный колорит властвует в звучании квартета. Единственный из квартетов Мендельсона, он начинается с тремолирующего двойными нотами низкого регистра у всего состава, Интонация уменьшенной кварты пронизывает развертывание музыкальной ткани буквально с первого такта, деформируя привычные устои кадансирования. Она проникает в материал всех частей, приобретая лейтмотивные черты.

### Пример 13



Классический фасад и отполированные до блеска романтические красоты квартетов ор. 44 ушли в прошлое. В жестком полифоническом порыве сталкиваются имитационные вступления голосов и контрастные столкновения налетающих друг на друга сольных и групповых вкраплений. В сонатном аллегро первой части нет ни малейшего намека на спокойствие, даже в побочной партии автор настойчиво подчеркивает неустойчивость гармонии, фиксируемой с помощью синкопированного органного пункта в басу. В коде вообще звучит очень быстрый (*Presto*), словно захлебывающийся от недостатка воздуха марш, «вдалбливаемый» пустыми многооктавными унисонами.

## Пример 14

Скерцо также непохоже на привычных мендельсоновских «эльфов». Оно словно «спотыкается» о бесконечные синкопы, не дающие музыке обрести легкое скерцозное дыхание. И везде маячит все та же заколдованная уменьшенная кварта, иногда модифицированная до тритона. В этой музыке есть нечто inferнальное – то самое, о чем в молодости писал Феликс в письме к Фанни, советуя ей сочинить «*Scherzo serio*»<sup>22</sup>.

Светлая элегичность *Adagio* – словно воспоминание о былом счастье, о детстве и юности рядом с сестрой. Но покоя нет – и лирическая мелодия первой скрипки в ходе развертывания оказывается сплетенной с пунктирным ритмом похоронного марша, а затем и вовсе оборачивается внезапной энгармонической модуляцией в фатальный ми минор, еще сильнее подчеркивающий «прощальную» маршевость восприятия.

<sup>22</sup> Письмо Ф. Мендельсона С. Гензелю от 22 февраля 1847. См. Ф. Мендельсон. Письма. 1833-1847. Франкфурт-на-Майне. 1984. С.313.

## Пример 15

The image shows a musical score for a quartet, consisting of four staves. The music is written in a minor key and features a complex, rhythmic texture. The first staff has a treble clef, while the other three have bass clefs. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), *p* (piano), and *cresc. - al.* (crescendo - allargando). The music is characterized by frequent syncopations and tremolos, particularly in the lower staves.

Все вышеупомянутые стилевые элементы объединены в финале, где есть и тремоло из аллегро, и синкопы из скерцо, и, разумеется, череда лейтмотивных уменьшенных кварт.

Спустя три года после кончины Ф.Мендельсона издательство «Брейткопф и Гертель» опубликовало Четыре пьесы для квартета, в списке посмертно обнародованных сочинений ставшие 81-м опусом. Цикл составлен из пьес разных лет: Ми-мажорное Анданте и ля-минорное Скерцо датируются августом 1847-го и, вполне 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-го, а Фуга мажор первоначально, видимо, принадлежала к учебным заданиям по полифонии, выполненным в 1827 году. Казалось бы, разные пьесы, без какой-либо прямой связи между собой. Но талант остается талантом, и, объединенные в цикл, они вкуче оказались звеньями одной цепи, связанные единой 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.

Открывает произведение Тема с вариациями с типично мендельсоновской напевной мелодией, подвергаемой фигурационной обработке. Пять вариаций – словно пять различных фотографий, на которых

представлен один и тот же пейзаж в разные времена года: то, что Мендельсон блистательно показал в «Песнях без слов». Построенные в сквозной форме свободных вариаций, они постепенно расширяют масштабы варьирования: двадцатитактная тема и двадцатитактная же первая вариация сменяются двадцативосьмитактной второй, сорокасемитактной третьей и пятидесятишеститактной четвертой, после которой следует репризное возвращение темы с небольшой кодой. Кульминация приходится на минорную четвертую вариацию – с отчетливо трагическим оттенком. Драматургия данной вариационной формы продолжила линию гениальных «Серьезных вариаций», в рамках более камерного художественного замысла.

Скерцо построено в сложной трехчастной форме с развивающей серединой (AA1A), Это вальс, в знакомом по «Приглашению к танцу» веберовском духе. Тема виртуозно перебрасывается композитором из голоса в голос, формируя изящную фигурированную вязь в разных ансамблевых сочетаниях.

Из двух контрастных разделов состоит Каприччио. Словно сошедшее со страниц «Песен без слов» лаконичное элегическое Анданте после вопросительной ферматы у первой скрипки неожиданно переходит в четырехголосную фугу с удержанным противосложением и второй экспозицией, когда тема проводится в обращении.

### Пример 16

Allegro fugato, assai vivace.



Масштабы Каприччио примечательны: 131 такт непрерывного, без единой паузы движения с чередованием всевозможных приемов полифонического развития: канонических имитаций, стретт, включения новых контрапунктирующих мотивов и тем в эпизодах и т. д. Стилистическая антитеза решена автором четко и ясно, без каких-либо недомолвок: между великим баховским прошлым и великим романтическим настоящим нет конфликта и поверять музыку следует лишь по силе таланта ее творца.

Заключительная fuga, конечно, проще, нежели предыдущая: она показывает профессиональное умение и стилистическое чутье восемнадцатилетнего композитора, знающего, как писать сложную двухтемную фугу, но в ней нет еще типично мендельсоновской «мягкой силы» синтеза душевной красоты и ласки и динамики свободного полета фантазии. Может быть, поэтому многие квартеты, исполняя пьесы 81-го опуса, меняют местами третью и четвертую пьесы, что выглядит художественно вполне оправданным решением, ибо «финальность» Каприччио несомненна.



## ГЛАВА ВТОРАЯ.

### АНСАМБЛИ С УЧАСТИЕМ ФОРТЕПИАНО

#### 2.1. Фортепианные квартеты

Одним из утвердившихся в музыке популярных камерно–инструментальных составов был и остается фортепианный квартет (фортепиано, скрипка, альт, виолончель). Сформировавшийся в эпоху классицизма, фортепианный квартет приобретает современные черты, отражающие творческие особенности музыкантов нового времени. Н. К. Самойлова подчеркивает: «Как известно, индивидуализация стиля того или иного композитора проходит на широком поле разнообразных камерных жанров. Если рождается, например, большое количество фортепианных текстов от миниатюры до циклов, то – известен факт тесной взаимосвязи с этими видами творчества – расцветают и аналогичные формы в ансамблевой музыке. Влияние романтической песни и фортепианной миниатюры на эволюцию жанра фортепианного квартета очевидно: происходит обновление тематизма, фактуры, принципов инструментовки, ладо–гармонического языка, структурных закономерностей. Подобное взаимопроникновение есть результат тенденции синтеза в искусстве»<sup>23</sup>.

Вместе с тем, фортепианный квартет относится к числу менее популярных, нежели струнный квартет или фортепианный квинтет, жанров камерно–инструментальной музыки. Е. В. Назайкинский, говоря о жанровой системе, пишет: «Жанры — это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая,

---

<sup>23</sup> Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.02. Музыкальное искусство. Саратов, 2011. С. 23.

художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения»<sup>24</sup>. В силу традиций фортепианный квартет воспринимался, вероятно, как особый жанр, ставящий перед авторами сложные технико–акустические проблемы.

В историю музыки вошли лучшие образцы фортепианного квартета<sup>25</sup>, представленные в творчестве В. А. Моцарта<sup>26</sup>, Л. Бетховена<sup>27</sup>, Р. Шумана<sup>28</sup>, И. Брамса<sup>29</sup>, А. Дворжака<sup>30</sup>, Г. Форе<sup>31</sup>, С. И. Танеева<sup>32</sup>. В частности, говоря о фортепианных ансамблях В. А. Моцарта, Л. М. Царегородцева отмечает, что композитор создал принцип фактурной организации, который приводит «...к расслоению ее на фортепианный и струнный пласты, где главным становится именно фортепиано, а смычковые создают певучий фон»<sup>33</sup>. Отмеченные исследователем черты проявились в значительной мере и в сочинениях последователя В. А. Моцарта – Ф. Мендельсона.

Соединение фортепиано и группы струнных определило ансамблевую специфику 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 отмечает: «Изучение партитур и исполнительская практика показывают, что в фортепианном ансамбле партия фортепиано наиболее часто

<sup>24</sup> Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. С. 94.

<sup>25</sup> Подробнее об этом см.: *Smallman B. The Piano Quartet and Quintet: Style Structure, and Scoring.* New-York: Oxford University Press. 1994.

<sup>26</sup> Квартеты № 1 соль минор, К. 478 (1785), № 2 Ми бемоль мажор, К. 493 (1786).

<sup>27</sup> Квартеты № 1 Ми бемоль мажор, WoO 36 (1785), № 2 Ре мажор, WoO 36 (1785), № 3 До мажор, WoO 36 (1785).

<sup>28</sup> Квартет Ми бемоль мажор, ор. 47 (1842).

<sup>29</sup> Квартеты № 1 соль минор, ор. 25 (1859), № 2 Ля мажор, ор. 26 (1862), № 3 до минор, ор. 60 (1875).

<sup>30</sup> Квартеты № 1 Ре мажор, ор. 23 (1875), № 2 Ми бемоль мажор, ор. 87 (1889).

<sup>31</sup> Квартеты № 1 до минор, ор. 15 (1879) № 2 соль минор, ор. 45 (1886).

<sup>32</sup> Квартет Ми мажор, ор. 20 (1906).

<sup>33</sup> Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дис... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2005. С. 47.

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 самодостаточную область музыкальной культуры (в том числе в жанре концерта), в-третьих, вследствие практической невозможности воспроизведения мелодическими инструментами фортепианных звучаний»<sup>34</sup>. Разумеется, фортепианные квартеты Ф. Мендельсона, как и все его инструментальные ансамбли, целиком находились в русле принципов, выработанных в творчестве многих композиторов XIX века<sup>35</sup>. Но и в этом случае Ф. Мендельсон, с одной стороны, развивает характерные жанровые черты, с другой же, привносит особые, неповторимые черты, формирующие собственно понятие «индивидуальный стиль»<sup>36</sup>.

Фортепианные квартеты Ф. 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 году<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамбле: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.00. Музыкальное искусство. Новосибирск, 2008. С. 14.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> Подробнее об этом см.: Felix Mendelssohn Bartholdy: A Guide to Research with an Introduction to Research Concerning Fanny Hensel (Routledge Music Bibliographies). 2001. Обзор трудов о Ф. Мендельсоне см.: <https://books.google.ru/books?id=ie2UldaHet4C&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

<sup>37</sup> 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 Ф. Мендельсона Берлинской государственной библиотеки. Первая публикация Квартета MWV (Mendelssohn-Werkverzeichnis) Q 10 под редакцией В. Корнгольда (*W. Korngold*) была осуществлена только в 1997 году. Ноты сочинения пока остаются недоступными.

### Пример 17. Квартет ре минор. Первая страница рукописи



Далее последовали уже обозначенные номерами Квартет № 1 до минор, написанный в 1822 году и представленный в наследии композитора как опус 1; Квартет № 2 опус 2 фа минор, написанный в 1823 году, и Квартет № 3 опус 3 си бемоль минор, начатый в 1824 году и законченный в январе 1825 года. Таким образом, сочинения появлялись практически одно за другим, формируя черты жанра и обозначая устойчивые черты ансамблевого решения. В дальнейшем композитор к фортепианному квартету уже не обращался<sup>38</sup>.

Рассмотрим три фортепианных квартета.

*Квартет № 1 до минор.* Написанное Ф. Мендельсоном в возрасте 13-ти лет сочинение поражает художественной выразительностью, драматургической логичностью, структурным совершенством, красотой

<sup>38</sup> Значимость же этих произведений в истории развития жанра определило даже то обстоятельство, что созданный в 1968 году один из известных европейских камерных ансамблей *Bartholdy Piano Quartet* носит имя композитора. Основатель ансамбля – скрипач Jörg-Wolfgang Jahn, участники ансамбля – альтист Matthias Buchholz, виолончелист Franco Rossi, пианист Pier Narciso Masi.

музыкальных тем, умением создать органичность инструментального ансамбля, то есть совокупностью характеристик, которые будут отличать и все последующие камерно–инструментальные сочинения композитора. Квартет посвящен известному политику, композитору и меценату князю А. Г. Радзивиллу (*Antoni Henryk Radziwiłł*, 1775–1832), представителю знатного княжеского рода Радзивиллов<sup>39</sup>.

Уже первое издание Фортепианного квартета № 1 обратило на себя внимание музыкальных обозревателей. В редакционном обзоре «*Recensionen*» в одном из номеров «*Berliner allgemeine musikalische Zeitung*» отмечается, что образцом для Ф. Мендельсона несомненно послужили сочинения В. А. Моцарта, от которого Мендельсон перенял, во–первых, строгость формы каждой из частей, во–вторых, соразмерность мелодий, где начальной фразе логично отвечает последующая<sup>40</sup>, в–третьих, простота художественных идей, предстающих в благородном облачении<sup>41</sup>.

В одном из номеров газеты «*Allgemeine musikalische Zeitung*» за 1824 год обозреватель И. Ф. Шмидт (*J. Ph. Schmidt*) помещает большую статью, посвященную данному опусу Ф. Мендельсона<sup>42</sup>. В тексте указанной статье Шмидта современный исследователь творчества композитора К. Браун (*Clive Brown*) выделяет следующие наблюдения обозревателя, который отмечает:

<sup>39</sup> А. Г. Радзивилл был известен как композитор, виолончелист, певец, меценат, поддерживающий представителей науки и искусства. На музыкальных вечерах в доме князя в разное время выступали Н. Паганини, Л. Бетховен, Ф. Шопен, а также Ф. Мендельсон, все они посвящали А. Г. Радзивиллу свои произведения. Перу самого князя принадлежит ряд сочинений, о которых благосклонно отзывались Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, В. Ф. Одоевский и др. Наибольшую известность получила опера А. Г. Радзивилла «Фауст», которой, в частности, посвящена одна из статей В. Ф. Одоевского 1836 года: «О музыке князя Антона Радзивилла на "Фауста" Гете» (см.: *Одоевский В. Ф.* Музыкально–литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 134–137).

<sup>40</sup> Данное наблюдение сближается с современным понятием «вопросо-ответной структуры» в музыке. Подробнее см.: *Мазель Л.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. С. 13 и далее.

<sup>41</sup> Подробнее см.: «*Berliner allgemeine musikalische Zeitung*», 1824 № 19 (Den 12. Mai). S. 168–169.

<sup>42</sup> «*Allgemeine musikalische Zeitung*» 1824, № 12 (Den. 18 Marz). S. 181–184.

«...в первой части тема развивается в “огненной, художественной манере”, что “время от времени энгармонические приемы придают гармонии новые оттенки, но они ограничены и потому особенно эффектны”, что часть “полна прекрасных песенных мелодий”, что “течение музыки естественно и приятно на слух, не вызывая воспоминаний”»<sup>43</sup>.

Три из четырех частей Фортепианного квартета № 1 написаны в основной тональности до минор, и лишь вторая часть – в тональности шестой ступени Ля-бемоль мажор<sup>44</sup>. Такое тональное единство (почти «монотональность») создает ощущение художественной целостности сочинения. Это, однако, не приводит к монотонности звучания, поскольку в каждой из частей Мендельсон применяет широкий спектр модуляционных приемов. Квартет прекрасно структурирован, соразмерность его частей поразительна. Соотношение инструментов в квартете во многом строится на противопоставлении струнной группы и фортепиано с его виртуозными фигурациями, что создает ощущение своеобразного инструментального дуэта, абсолютно сбалансированного акустически.

Первая часть *Allegro vivace* (до минор) написана в форме сонатного аллегро, где сохраняется классицистская традиция повтора экспозиции. Тема главной партии первоначально проводится у струнных, где каждый инструмент исполняет один из составляющих тему мотивов: восходящее движение по звуку тонического трезвучия с остановкой на шестой ступени у виолончели; выразительный квартовый ход с хроматизмом у альты; повторяющийся тон с оттеняющей его малой секундой у скрипки. Каждый из

---

<sup>43</sup> «He says of the first movement that its theme develops in “a fiery and artistic manner,” that “from time to time enharmonic changes give the harmony new appeal, but they are only sparing and therefore employed with increased effect,” that it is full of “beautiful, singing melodies,” and that “the flow is natural and pleasant, without reminiscences”». *Brown Clive. A Portrait of Mendelssohn*. Yale University Press. 2003. P. 328.

<sup>44</sup> Аналогичное тональное соотношение частей будет представлено также в Фортепианном квартете № 2 фа минор, где только вторая часть написана в Ре бемоль мажоре.

трех мотивов будет играть важную роль как в первой, так и в последующих частях квартета, возникая в экспозиционных и развивающих разделах формы.

Тема у струнных проводится дважды – в основной и доминантовой тональности, получая завершение в фортепианном кадансе. Тема побочной партии (Ми-бемоль мажор) интонационно близка теме главной партии и исполняется струнной группой при очевидно сопровождающей роли фортепиано. Присущая теме распевность заставляет вспомнить выразительные инструментальные напевы будущих «Песен без слов». Лаконичная, драматически насыщенная разработка усиливает черты основных тем данной части.

Вторая часть – нежное, меланхолическое *Adagio* (Ля-бемоль мажор), написанное в сложной трехчастной форме, построено на внешне сдержанной теме, многократно варьируемой. В ней очевидны связи с темой первой части, в том числе в мотиве на повторяющемся тоне<sup>45</sup>:

### Пример 18

Часть 1. Тт. 3–4. Партия скрипки



Часть 2. Тт. 6–7. Партия скрипки



Принцип взаимодополняемости партий трио струнных и фортепиано уже в начальном изложении решается по вопросу–ответному принципу: шеститактовое изложение темы у струнных в двух последних тактах передается для завершения фортепиано. При последующих проведениях тема интонационно обогащается, в ней появляются синкопированные ритмы, в партии фортепиано звучат небольшие каденции импровизационного

<sup>45</sup> Возникает очевидная ассоциация с «мотивом судьбы» из Симфонии № 5 Л. Бетховена (закончена в 1808 году), усиливающаяся общностью тональности до минор.

характера. Выразителен небольшой развивающий средний эпизод, где композитор использует сопоставление тональностей: *Es – e – G – c – Es – es*.

Третья часть – яркое инструментальное Скерцо (до минор), во многом предвосхищающее сочинения зрелого периода, оно написано в форме *da capo*. Композитор и здесь выстраивает основную часть на теме, использующей повторяющийся тон – не только в мелодии, первоначально проводимой у скрипки, но и в сопровождении двумя другими струнными инструментами. Роль фортепиано при этом заключается в создании тревожного фона, оттеняющего стремительную тему.

### Пример 19. Часть 3. Тт. 5–8

Средний раздел (композитор переводит его звучание в До мажор) сохраняет тематическую связь с основной темой Скерцо, лишь «сжимая» исходную интонацию ноны до секундовой.

### Пример 20. Часть 3. Тт. 93–104



Некоторую сумрачность придает ей отсутствие партии первой скрипки, и звучание проходит только в нижнем и среднем регистрах, фортепиано же представлено партией левой руки.

Четвертая часть *Allegro moderato* (до минор) построена на теме, «зеркальной» по отношению к первой части: в ней присутствуют уже использованные Ф. Мендельсоном движение по звукам тоники, повторение звука на одной высоте, выразительная секундовая интонация.

### Пример 21

#### Часть 1. Тт. 1–4.

#### Часть 4. Тт. 1-4. Партия фортепиано

Сложная трехчастная форма с яркой, динамичной кодой построена на многократном ладово-интонационном и фактурном развитии основной темы – то у струнных, то у фортепиано. Композитор применяет разноплановые приемы сопоставления участников обозначенного инструментального дуэта (струнные–фортепиано), достигая совершенной осмысленности каждой партии.

В квартете Ф. Мендельсона очевидна преемственность его по отношению к творениям классиков. Связь с Моцартом обнаруживается, в первую очередь, в интонационной близости некоторых тем Фортепианного квартета № 1 моцартовским мелодиям. Но в сочинении Мендельсона проявляются и черты, характерные для более поздних сочинений Моцарта. Р. Л. Тодд отмечал: «Признаки следования модели неоспоримы: начальная тема медленной части отсылает к Анданте в Фортепианном квартете Моцарта

соль минор<sup>46</sup>, а другие части Мендельсона в значительной мере связаны с Сонатой для фортепиано до минор, К. 457. С другой стороны, третья часть – легкое Скерцо в двухдольном метре<sup>47</sup>, содержит черты более поздних Скерцо Мендельсона, которые представлены в его в Октете и Увертюре к «Сну в летнюю ночь», и которые стали отличительной чертой его зрелого стиля»<sup>48</sup>.

*Фортепианный квартет № 2 фа минор* композитор посвящает Карлу Фридриху Цельтеру (1758–1832), под руководством которого он занимался композицией и контрапунктом. Цельтер сыграл большую роль в профессиональном становлении Мендельсона; в частности, будучи поклонником музыки И. С. Баха, он привил любовь к нему начинающего композитора<sup>49</sup>. Отношение к новому Фортепианному квартету было сложным: Ф. Мендельсон «был любимым учеником Цельтера, а Цельтер был значительной личностью в музыкальной жизни Берлина. Таким образом, уважаемый человек был бы оскорблен, если бы фа минорный квартет (ор. 2), посвященный ему, был бы принят неблагоприятно»<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> Имеется в виду Фортепианный квартет № 1 соль минор К 478, созданный В. А. Моцартом в 1785 году. Начало его второй части:

#### Пример 22



<sup>47</sup> Скерцо написано в размере 4/4.

<sup>48</sup> «Signs of modeling are indeed undeniable: the opening theme of the slow movement suggests the Andante of Mozart's G Minor Piano Quartet, and in the outer movements Mendelssohn draws heavily on the Piano Sonata in C Minor, K. 457. On the other hand, the third movement, a lightly scored scherzo in duple meter, contains the ingredients of Mendelssohn's later scherzos, which, in such works as the Octet and the Midsummer Night's Dream Overture, became a hallmark of his mature style» (R. Larry Todd. *The Chamber Music of Mendelssohn // Nineteenth-Century Chamber Music*. Ed. Stephen E. Hefling. Routledge, 2004. P. 175).

<sup>49</sup> Подробнее о К. Ф. Цельтере см.: *Filips Christian (Hrsg.): Der Singemeister Carl Friedrich Zelter*. Mainz . Schott Music, Schott, Berlin 2009. 180 s.

<sup>50</sup> «He was Zelter's favourite pupil, and Zelter was a commanding figure in Berlin musical life. Thus the old man would have been offended if the F minor Quartet (opus 2) dedicated to him had

Написанный вскоре после первого сочинения в этом жанре, Фортепианный квартет № 2 во многом повторил характерные особенности Фортепианного квартета № 1, но новое драматургическое решение, тематическая самостоятельность, иная мелодическая направленность, подчеркнутая выделенность гармонического начала позволяют говорить об этом сочинении как о совершенно самостоятельном в отношении его художественного решения. Как и в Фортепианном квартете № 1, ведущая роль здесь отводится фортепиано, которое вступает в диалог со струнной группой, воспринимающейся как единый инструмент; лишь в финале обретающий независимое от фортепианной партии звучание.

Первая часть *Allegro molto* (фа минор) написана традиционно в форме сонатного аллегро с повторенной экспозицией. Простая восьмитактовая тема главной партии обращает на себя внимание незамысловатостью и выразительностью интонационного решения. Две ее четырехтактовые фразы в условно зеркальной вопросно–ответной форме построены следующим образом: первая начинается излюбленным восходящим секстовым ходом с доминантового затакта к третьей ступени, далее заполняя его нисходящим движением; вторая фраза, сохраняя в целом интонационный и ритмический рисунок первой, начинается с тритонового хода от второй к шестой ступени, и в результате последующего нисходящего движения возвращается к тонике:

### Пример 23. Квартет № 2. Часть 1. Главная партия

*Allegro molto.* Comp. 1823.

Таким образом, мягкой первой фразе вторит заостренный тритоновый вопрос, создающий напряженность. Она продолжает усиливаться и далее, в теме побочной партии, приобретающей решительный оттенок.

После небольшой фортепианной связки, использующей восходящие хроматические обороты, переводящие звучание в тональность субдоминанты (си бемоль минор), начинается разработка, основанная на активном варьировании обеих тем. Реприза предстает как динамизированная, в ней темы главной и побочной партий приобретают более драматический характер. Важную роль в данной части играет завершающая ее кода (композитор отметил раздел ремаркой *Piu Allegro*), утверждающая мощное драматическое звучание.

Вторая часть *Adagio* (Ре-бемоль мажор) воспринимается как лирическое отступление, введение трехдольной песенной темы у струнной группы подготавливается выразительным вступлением фортепиано:

### Пример 24. Квартет № 2. Часть 2

The musical score for Example 24, Quartet No. 2, Part 2, is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature is C minor (three flats). The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'dol' (dolce). The piece concludes with a coda marked 'Piu Allegro'.

10245

Здесь прорисовывается характерное для творчества Ф. Мендельсона, уже отмечавшееся тяготение к «песенности без слов», где партии солистов и сопровождения самостоятельны. Мягкая певучая тема украшена

подголосками и мелизматическими элементами, подчас «баркарольным» сопровождением, подчеркивающим ее лирический характер и при этом открывающим богатое гармоническое мышление музыканта.

Третья небольшая часть *Intermezzo* сопровождается авторским указанием *Allegro moderato*. Это еще одна лирическая страница квартета, в которой словно предвосхищаются будущие опусы Ф. Шопена и отчетливо проявляется импровизационное начало.

### Пример 25. Квартет № 2. Часть 3



Интермеццо воспринимается как своеобразное вступление к заключительной части – стремительному финалу, обозначенному композитором как *Allegro molto vivace*. Тема главной партии, токкатная по своему характеру, словно устремлена вверх. Она сначала проводится струнными, затем передается фортепиано.

### Пример 26. Квартет № 2. Часть 4



Как и в первом фортепианном квартете, Ф. Мендельсон выстраивает цикл, формируя единую нарастающую линию, оттеняя ее лирическими отступлениями

**Фортепианный квартет № 3 си минор** считается лучшим сочинением данного жанра у композитора. Б. Смальман пишет: «Из трех квартетов третий, си минорный, безусловно, лучший, поскольку наполнен яркими темами, разрабатываемых с уверенностью и оригинальностью; его по уровню

технического мастерства превосходит только Октет для струнных (Ми бемоль мажор, оп. 20), завершённый позднее в этом же году»<sup>51</sup>.

Фортепианный квартет был завершён в начале 1825 года и посвящён великому И. В. Гёте (1749–1832), сыгравшему значительную роль в формировании художественного мировоззрения музыканта<sup>52</sup>. Сочинение завоевало широкую известность. Во время пребывания Ф. Мендельсона в Париже Фортепианный квартет был показан известному композитору Л. Керубини<sup>53</sup>. Г. Х. Ворбс пишет: «Весной 1825 года Феликс выдержал решающее испытание перед лицом такого авторитета, как Луиджи Керубини. Фортепианный квартет *h-moll* молодого немецкого композитора заслужил похвалу сурового мастера. Феликс же охарактеризовал старого маэстро как “остывший вулкан, порой извергающийся, но уже заваленный камнями и пеплом”»<sup>54</sup>. К. Швингенштейн пишет об этой поездке: «В 1825 году, после занятий с Цельтером отец повёз М[ендельсона] в Париж, чтобы познакомить его с Керубини и получить суждение о его способностях как музыканта. Тот был в восторге и рекомендовал не оставлять карьеру музыканта. Находясь в Париже, Мендельсон встретился также с другими известными музыкантами, среди них – Листом, Россини, Крейцером, Обером и Мейербером»<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> «Of the three quartets, the third, in B minor, is certainly the best, being full of significant ideas, handled with confidence and originality, and surpassed in technical mastery only by the superb Octet for strings in E flat, Op. 20, completed later in the same year» (*Smallman B. The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1994. P. 38.* В данной работе Фортепианный квартет № 3 рассмотрен подробно на сс. 38-40.

<sup>52</sup> Подробнее об этом см.: *Mendelssohn-Bartholdy K. Goethe und Felix Mendelssohn-Bartholdy: mit F. Mendelssohns Portrait aus seinem zwölften Lebensjahre. Leipzig, S. Hirzel, 1871. 51 s.*

<sup>53</sup> Луиджи Керубини (1760–1842) – итальянский композитор, педагог, большую часть жизни проведший во Франции. Один из основателей в 1795 году Парижской консерватории, в 1822–1841 годах – её директор.

<sup>54</sup> *Ворбс Г. Х. Ф. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. Пер. с нем. М. : Музыка, 1966. С. 31.*

<sup>55</sup> «Nach Beendigung des Unterrichts bei Zelter reiste der Vater 1825 mit M. nach Paris, um ihn Cherubini vorzustellen und dessen Urteil über seine Befähigung als Musiker einzuholen. Dieser äußerte sich begeistert und empfahl, den Sohn die Musikerlaufbahn einschlagen zu lassen. Während des Aufenthalts in Paris lernte M. auch andere bekannte Musiker kennen, unter ihnen Liszt, Rossini, Kreutzer, Auber und Meyerbeer (*Schwingenstein, Christoph, Mendelssohn*

Фортепианный квартет № 3 несет на себе явные черты камерного письма Л. Бетховена, создававшего в это время свои последние инструментальные ансамбли, а также его фортепианных сонат, в частности, Сонаты № 15 op. 28 Ре мажор<sup>56</sup>. В квартете в трех частях из четырех Ф. Мендельсон использует форму сонатного аллегро, по-разному трактуя ее в каждом отдельном случае.

Первая часть *Allegro molto – Più allegro* (си минор) – возвышенная и вдохновенная, ставшая одним из самых ярких образцов мендельсоновского инструментализма раннего периода. Она написана, как отмечалось, в форме сонатного аллегро, где, однако, Ф. Мендельсон уже не предлагает повтор экспозиции, как в первых двух сочинениях данного жанра, но вводит масштабную коду, построенную на основном материале. Тема главной партии представляет собой развернутую, несколько сумрачную по характеру композицию диалогического плана, где партии фортепиано отвечает группа струнных.

### Пример 27. Квартет № 3. Часть 1. Главная партия

Bartholdy, Felix in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 53-58 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118580779.html#ndbcontent>.

<sup>56</sup> См.: Софронов Ф. М. Аннотация // Тигран Алиханов и Московский струнный квартет – Танеев: Piano Quintet Op. 30 / Мендельсон-Бартольди: Piano Quartet Op. 3 (APE). М. : ФГУП «Фирма Мелодия», 2008.



В теме главной партии выделяются несколько самостоятельных элементов, в дальнейшем играющих самостоятельную роль как в пределах первой части, так и в последующих частях цикла: начальный малосекундовый мотив, словно «вращающийся» вокруг основного тона «си» и поддерживаемый остинатными ходами в басу; подчеркнутый малосекстовый восходящий ход от тоники к VI ступени с нисходящим его заполнением; «ползущие» хроматические ходы, обогащающие нюансами доминантовый тон:

### Пример 28

#### Квартет № 3. Часть 1. Главная партия

**Первый мотив.**  
Партия  
фортепиано



**Второй мотив.**  
Партия скрипки



**Третий мотив.**  
Партии скрипки и альта



Тема побочной партии проводится в тональности параллельного мажора и построена на элементах темы главной партии. Ее трехголосная фактура у струнной группы включает и настойчивое повторение на одном тоне, и выразительный секстовый (теперь большесекстовый) ход:



### Пример 29. Квартет № 3. Часть 1. Побочная партия



Завершение экспозиции и переход к разработке Ф. Мендельсон осуществляет на выделенных «ползущих» хроматических интонациях, которые в изложении крупными длительностями приобретают хоральный оттенок.

Разработка (композитор обозначает ее начало ремаркой *Più allegro*) начинается с тонального сдвига в До мажор, вслед за которым автор предпримет ряд ярких модуляций, которые будут оттенять драматизм развивающихся элементов темы главной партии и лирические эпизоды темы побочной партии. В целом разработка звучит по-бетховенски мощно и динамично, но лиричность отдельных эпизодов выдает складывающийся романтический почерк Ф. Мендельсона.

Вторая часть *Andante* (Ми мажор) переводит действие в субдоминантовую сферу в ее легком мажорном звучании. Важную роль играет фортепианное вступление, где партии струнных инструментов оттеняют насыщенную партию рояля. Здесь в теме выделяются интонации, имевшие ключевое значение в мелодическом строе первой части – «ползущее» движение вверх:

### Пример 30. Квартет № 3. Часть 2. Вступление



Основная же тема *Andante* – характерная для Ф. Мендельсона распевная мелодия широкого дыхания с выразительными опеваниями. Она построена как дуэт фортепиано и струнной группы, где партнеры поочередно выполняют роль словно колышущегося аккомпанемента.

### Пример 31. Квартет № 3. Часть 2. Основная тема



В дальнейшем в *Andante* композитор вводит эпизоды, использующие другие характерные элементы первой части, в частности повторяющийся тон из темы побочной партии:

### Пример 32. Квартет № 3. Часть 2. Средний раздел



Третья часть *Allegro molto* возникает как стремительная токката, в которой слышны «дьявольские», подчас же – лукавые образы эльфов. Ее основная тема художественно усиливает ритмически преобразованный хроматический ход из мелодического материала первой части, превращая его в динамичную, несколько агрессивную тему:

### Пример 33. Квартет № 3. Часть 3



Особенно устрашающе звучит у струнных нисходящая тема среднего раздела сложной трехчастной формы, поддержанная тревожными фигурациями в партии фортепиано:

### Пример 34. Квартет № 3. Часть 3. Средний раздел

Акцентирование каждого тона в теме скрипки, малоподвижный виолончельный бас и эхообразная втора альты формируют многослойную фактуру, где каждый инструмент несет важную смысловую нагрузку. Многоплановое, образно богатое звучание Скерцо в определенной мере предвосхищает увертюру «Сон в летнюю ночь», которую композитор напишет очень скоро – в 1826 году.

Четвертая часть *Allegro vivace* логично завершает циклическую композицию. Динамичный тематизм, опора на тугийное звучание ансамбля, подчеркнутая виртуозность возникают уже в первых тактах данной части:

### Пример 35. Квартет № 3. Часть 4

Стремительное общее движение (своеобразное «*perpetum mobile*») с небольшими островками лирического отдохновения создают в целом ощущение бесконечной устремленности к оптимистичному завершению.

Таким образом, три первых сочинения, обозначенных опусами, представили жанр фортепианного квартета, к которому композитор больше никогда не обращался. В них очевидна преемственная связь с камерно–инструментальными сочинениями предшественников, но налицо и формирование черт, которые в дальнейшем будут характерны для романтиков. Выразительная песенность тематизма, выверенность структуры каждого цикла и частей внутри цикла, строгое тонально–гармоническое решение соединяются с характерной для романтиков импровизационностью звучания, частичным преодолением устойчивой циклической структуры, особым соотношением инструментов в рамках струнно–фортепианного квартетного ансамбля. Многие в ранних квартетах предвосхищают будущие великие творения музыканта, в том числе – Увертюру к «Сну в летнюю ночь».

## 2.2. Фортепианный секстет

Жанр фортепианного секстета в истории музыки представлен несколькими разными составами, где фортепиано соединено со струнными инструментами, с духовыми инструментами<sup>57</sup>, а также со струнными и духовыми инструментами (смешанного состава)<sup>58</sup>. Такие ансамбли редко формировались для устойчивого инструментального коллектива (особенно в отношении соединения разных групп); выбор зависел от замысла произведения, от его художественных задач, часто от наличия входящих в круг композитора высокопрофессиональных исполнителей, в расчет на мастерство которых создавалось произведение.

---

<sup>57</sup> Например, Секстет для фортепиано и духовых Ф. Пуленка (1899–1963), созданный в 1939 году, и Дивертисмент Альберта Русселя (1869–1937), написанный в 1906 году для фортепиано и духового квинтета.

<sup>58</sup> Например, Секстет для фортепиано, кларнета и струнного квартета Аарона Копленда (1900–1990), датируемый 1938 годом; Секстет для струнного трио, кларнета, валторны и фортепиано Кшиштофа Пендерецкого (1933–2020), написанный в 2003 году; Увертюра на еврейские темы для фортепиано, кларнета и струнного квартета С. С. Прокофьева, созданная в 1919 году.

Секстет вообще нечасто встречается в камерно–инструментальном творчестве европейских композиторов, среди них преимущество отдается ансамблям, в которых соединены фортепиано и струнная группа<sup>59</sup>. Они существовали и как жанр (фортепианный секстет) и как коллектив инструментов, для которого были написаны сочинения других жанров – дивертисменты, концерты и др. Оба направления сыграли существенную роль в развитии камерно–инструментальной музыки, и каждое обращение к данному жанру или к данному инструментальному составу известного композитора заслуживает особого внимания. К таковым безусловно должен быть отнесен Феликс Мендельсон–Бартольди.

*Фортепианный секстет Ре мажор* op. 110 Феликса Мендельсона, созданный пятнадцатилетним композитором весной 1824 года, но опубликованный уже после его смерти в 1868 году, становится заметным явлением в истории жанра. В то время Ф. Мендельсон работал одновременно над несколькими сочинениями, в том числе двухактной комической оперой «Свадьба Камачо» («*Die Hochzeit des Camacho*»), основанной на одном из эпизодов «Дон Кихота» Сервантеса, Альтовой сонатой до минор и Фортепианным квинтетом № 3 си минор. Очень скоро композитором будет завершена его работа над знаменитым Струнным октетом Ми бемоль мажор, op. 20, который считается одним из лучших сочинений данного жанра<sup>60</sup>. Исследователи отмечают, что сохранившиеся рукописи Фортепианного секстета композитора содержат довольно мало исправлений, свидетельствуя о том, что работа над сочинением протекала быстро, когда на бумаге записывался уже целиком продуманный замысел<sup>61</sup>. Л. Тодд отмечает влияние

<sup>59</sup> Состав секстета варьируется в творчестве композиторов различных эпох и направлений. Встречаются струнный квартет с двумя дополнительными инструментами: Секстет Фа мажор В. А. Моцарта, К. 522, для струнного квартета и двух валторн; Секстет И. Брамса мажор, op. 18, для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей, Секстеты А. Дворжака op. 48 и П. И. Чайковского «Воспоминание о Флоренции», op. 18 того же состава.

<sup>60</sup> К. Уилсон писал об этом сочинении, что: «<...> юношеская энергия, блеск и совершенство делают его одним из чудес музыки XIX века» [Wilson 2005, 17].

<sup>61</sup> Todd R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford, 2003. P. 129.

на Секстет Ф. Мендельсона Фортепианного септета И. Н. Гуммеля (ре минор, ор. 74, 1816)<sup>62</sup>. В Фортепианном секстете Мендельсона еще очевидны некоторые шероховатости, обусловленные сложностью замысла и молодостью автора, однако яркость звучания и композиторский темперамент делают сочинение привлекательным для слушателей и исполнителей.

Секстет долгие годы оставался в тени других сочинений как самого Ф. Мендельсона, так и других композиторов. К. Уилсон отмечает это обстоятельство, сравнивая опус Мендельсона со знаменитым фортепианным «Форельным квинтетом» Ф. Шуберта<sup>63</sup>, задавая риторический вопрос: «Почему эти цветущие образцы раннего Шуберта и даже более ранние Мендельсона никогда не появляются рядом в концертном зале; может быть, только потому, что почти никто не знает Мендельсона?»<sup>64</sup>. К близкому жанру фортепианного квинтета обращались многие современники Ф. Мендельсона. Известность получил виртуозный квинтет Ми бемоль мажор И. Н. Гуммеля, созданный в Вене в начале 19 века и опубликованный в 1822 году. Его романтическая устремленность определила многие характерные черты данного жанра<sup>65</sup>, которые обозначаются и в Секстете Ф. Мендельсона. В первую очередь это касается привнесения в камерный ансамбль черт концертности – выделения одного инструмента как ведущего в передаче основного образного строя сочинения. Л. Н. Раабен пишет в связи с инструментальными концертами, отделяя понятие «концертность» от понятия «концертирование»: «*Концертность* – свойство жанра, порождаемое специфическим характером блестящего, красочного, виртуозно–

<sup>62</sup> Todd R. Larry. Mendelssohns musical education. Cambridge: University Press, 2009. P. 145.

<sup>63</sup> Шуберт, Франц. Фортепианный квинтет ля мажор «Форель» для фортепиано, скрипки, альты, виолончели, контрабаса, D 667 («Forellenquintett», 1819). Свое название ансамбль получил в связи с использованием в нем композитором одной из своих популярных песен «Форель» («Die Forelle»).

<sup>64</sup> Wilson Conrad. Notes on Mendelssohn: 20 Crucial Works. Michigan: W. B. Eerdmans Publishing, 2005. P.12.

<sup>65</sup> Среди самых известных фортепианных камерных ансамблей И. Н. Гуммеля – его трио, в которых обозначились характерные приемы камерного письма композитора, в первую очередь – подчеркнуто высокая роль фортепиано.

“репрезентативного” инструментализма; *концертирование* же относится к области музыкальной драматургии жанра. Процесс развития материала в нём осуществляется концертированием инструментов, которым как бы подменяется принцип тематической разработки, присущий драматургии симфонической. Концертирование теснейшим образом связано с виртуозностью»<sup>66</sup>. Б. В. Асафьев, уделяя большое внимание в своих научных трудах проблеме жанров, пишет о несовпадении их, в первую очередь, с содержательной точки зрения: «Различие между камерными и концертно-симфоническими формами музыки, между музыкой лирико-созерцательной (высказывания и признания как бы для себя — своего рода интроспекция) и музыкой действенной в сильной степени покоится на присутствии или отсутствии момента риторической направленности и наличии агитационности»<sup>67</sup>. При этом принципы «концертности» и «концертирования» становятся важным элементом взаимопроникновения жанров.

В связи с исполнением в одном из концертов Фортепианного секстета Ф. Мендельсона музыкальный обозреватель газеты «The New York Times» А. Томмазини отмечает: «Ослепительно развлекательный Секстет Мендельсона было особым подарком. Это четырехчастное произведение, длящееся почти 30 минут, сходно с фортепианным концертом для фортепиано и многогранным составом струнной группы. Музыка отличается моцартовской эlegantностью, дополненной раннеромантическими элементами. Мендельсон написал фортепианную партию, обнаруживающую черты примечательной виртуозности»<sup>68</sup>.

В Фортепианном секстете композитор демонстрирует необычное драматургическое решение цикла: две массивные крайние части обрамляют две миниатюрные по общему замыслу и по размерам средние части;

<sup>66</sup> Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт 1968–1975 гг. Л.: Музыка, 1967. С. 5.

<sup>67</sup> Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград: Музыка, 1981. С. 31.

<sup>68</sup> Tommazzini Antonio. A Sextet from Mendelssohn, Made for Showing Off // The New York Times. 2011. November 21.

тональный план цикла: *D-dur – Fis-dur – d-moll – D-dur* (с завершением: *d-moll – D-dur*). Такое тональное единство четырехчастного произведения с неожиданным высвечиванием второй части (она проводится в тональности третьей мажорной ступени)<sup>69</sup>, свидетельствует о желании подчеркнуть ее особую значимость в Секстете.

Композитор обозначает связи между частями – как фактурные, так и мотивные. К первым можно отнести, например, введение небольшой связки равными длительностями в исполнении струнной группой при переходе от темы главной партии к теме побочной партии в первой части и фактурно–интонационно близкого ему перехода к разработке в финале. Вторые же представлены, в частности, проникновением интонаций Скерцо в финал; в использовании данного приема Мендельсон следует бетховенской Симфонии № 5 (1804–1808) и в дальнейшем использует в своем Октете.

Первая часть Фортепианного секстета Ф. Мендельсона (*Allegro vivace*, Ре мажор) начинается с темы главной партии. По своему характеру тема продолжает, как и вся часть в целом, традиции венских классиков, в первую очередь – В. А. Моцарта. В основе восьмитактовой мелодии, проводимой струнной группой, лежит поступенное восходящее движение в первом предложении, которому отвечает встречное нисходящее движение во втором, завершающееся мягким кадансом. Тема являет собой классический образец вопросно–ответной структуры. Здесь важен оstinатный, ритмически размеренный бас, придающий звучанию основательность и структурную четкость. Важным смысловым элементом является вторгающаяся в тему малосекундовая хроматическая микроинтонация (восходящая и нисходящая), привносящая в светлую, динамичную в целом тему щемящий оттенок:

---

<sup>69</sup> 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 тональности Си бемоль мажор, а третья часть – в тональности Ре мажор.



## Пример 36

*Allegro vivace.*

Последующее проведение темы, переданное фортепиано, открывает новые элементы. Отметим выразительный прием: если первое проведение начиналось с повторения в басу тоники «ре» и введением основной восходящей, предваряющей мелодию интонации от той же ноты, то второе проведение начинается с пятой ступени – с повторения звука «ля», что воспринимается как тонико-доминантовое соотношение, характерное для фугированного изложения. В процессе экспонирования темы она подвергается различным преобразованиям. Постепенно все большее значение приобретает синкопированный элемент, проявляющийся как в движении по звукам аккордов, так и в заключительном варианте темы, построенном на широких скачках и их мелодическом заполнении, где вновь возникает микроинтонация – ход на малую секунду.

Тема побочной партии вводится после пятитактовой связки, воспринимаемой как искаженное зеркальное отражение темы главной партии: здесь ровное, половинными длительностями, постепенное нисходящее движение акцентирует хроматическую секундовую интонацию. Тема побочной партии, звучащая в доминантовой тональности, по характеру более лирична, чем главная.

## Пример 37



Она интонационно связана с темой главной партии, благодаря настойчивой повторности звуков на одной высоте, выразительным опеваниям. В основе её лежит квартовый восходящий мотив, преобразующийся затем в развернутое, изящное мелодическое построение. В противоположность теме главной партии, тему побочной партии проводит сначала фортепиано, затем она передается струнной группе. Экспозиция проводится дважды.

Краткая разработка начинается с изложения материала главной партии в доминантовой тональности, но Ф. Мендельсон почти сразу переводит ее звучание в отдаленный До мажор. Интонационное родство главной и побочной партий дает возможность композитору разрабатывать их в совокупности, почти как единую тему, акцентируя настойчивую повторность на одной высоте, движение по хроматическим тонам и другие внутрискантурные элементы. В разработке очевидно усиление драматичности звучания, создание нарастания, приводящего к драматической кульминации. Реприза, сохраняя в целом образное соотношение тем, представленное в экспозиции, тем не менее, привносит в них элемент большей взволнованности, динамичности, логично вытекающих из нового настроения разработки.

Нежные, печальные образы второй, медленной части (*Adagio*, ремарка автора: *dolce*), раскрываемые, однако, в светлом Фа-диез мажоре (как отмечалось, тональности третьей мажорной ступени), возникают в трогательном диалоге фортепиано и струнного квинтета. Здесь очевидна интонационная связь с тематизмом первой части, проявляющаяся в повторности одного звука, обыгрывании хроматической секунды и проч.

## Пример 38

Тема, изложенная в классически стройной форме восьмитактового периода, состоит из двух повторяющихся предложений с различающимися кадансами. Но сопряжение предложений происходит со сдвигом в тональность на секунду выше (соль-диез минор), обостряющей драматический эффект. Сложная двухчастная форма *Adagio*, в которой отсутствует контрастный разработочный раздел, способствует восприятию второй части как богатой оттенками, но единой в своем эмоциональном ключе миниатюры.

Третья часть в Секстете – энергичный Менуэт (в традиционной форме *da capo*), который композитор излагает в размере 6/8. Старинный танец, ставший бальным с середины XVII века, вошел составной частью в сонатно–симфонический цикл в сочинениях И. Гайдна и В. А. Моцарта; в циклах же Л. Бетховена он был, как известно, заменен на скерцо. Ф. Мендельсон возвращает менуэту его «законное место» в рамках инструментального цикла, хотя и привносит в него новые образные черты<sup>70</sup>. Изложение основной темы

<sup>70</sup> Менуэт в камерно–инструментальном ансамбле романтиков, как известно, использован также Ф. Шубертом в качестве третьей части его Струнных квартетов № 3, Си бемоль мажор (1812), № 8 Си бемоль мажор (1814), в качестве второй части – в Струнном квартете № 1 соль минор (1812), в Фортепианном секстете Ф. Риса (WoO 76) и других произведениях.

сохраняет уже ставший характерным для Секстета принцип разделенности предложений в рамках периода между фортепиано и струнной группой.

### Пример 39

The image shows a musical score for a piece titled "Menuetto. Agitato." The score is written for a piano and a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two for the piano (treble and bass clefs) and three for the string quartet (violin I, violin II, and viola/cello). The second system has two staves for the piano. The music is in 3/8 time and features a driving, rhythmic melody with chromatic passages and a prominent ascending and descending line in the piano part.

Композитор переводит звучание в одноименный минор, вводя энергичную тему, в которой важную роль приобретает, как и в теме побочной партии первой части, настойчивая восходящая квартовая интонация. Вторым элементом темы становится постепенный нисходящий ход почти в объеме октавы, сохраняющий в метроритмическом и интонационном плане характер первого элемента (он звучал, как отмечалось, на границе между темами главной и побочной партий в первой части в качестве связки). Тема среднего Фа-мажорного раздела (Трио) соединяет настойчивое повторение тона на одной высоте с энергичными хроматическими пассажами фортепиано, сохраняя эту «дуэтность» до конца раздела.

Стремительный, масштабный финал состоит из основного раздела высокого эмоционального накала *Allegro vivace* (Ре мажор), начинающегося словно мелькнувшей «звуковой искрой». Динамическая нагрузка с самого начала возлагается на фортепиано, которое в данной части выступает в качестве концертирующего. Большого диапазона, исключительно инструментальное по характеру вступление с характерной фактурой



становится поддержкой для темы струнных – лаконичной, скерцозной по настроению.

### Пример 40

Эта тема в процессе изложения и в последующих проведениях приобретает все более насыщенную фактуру и разветвленность<sup>71</sup>, она излагается в нарастающей динамике. Завершающей в финале становится огненная минорная кода — *Allegro con fuoco* (ре минор), заканчивающая все изложение тоническим аккордом в Ре мажоре.

Формируя на протяжении всего произведения 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, отмеченная выше авторская ремарка *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 в завершающем разделах. Фортепиано отведена очень большая роль: оно противопоставлено

<sup>71</sup> Об этом пишет, в частности, М. Рэйдис (см.: Radice Mark A. Chamber Music: An Essential History. Michigan: University Press, 2012. P. 118).

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.

### 2.3. Фортепианные трио

Жанр фортепианного трио создает, как известно, для композиторов немалую акустическую проблему: соотношение сильного клавишного инструмента и дуэта струнных инструментов, проигрывающих ему в этом отношении, всегда ставит перед композитором задачу создания сбалансированного с точки зрения звучности, функциональности, технической виртуозности ансамбля<sup>72</sup>.

Два зрелых Фортепианных трио создавались Ф. Мендельсоном в период наивысшей известности. Свообразными спутниками Фортепианного трио № 1 (d-moll) у Мендельсона стали оратория «Израиль в Египте» и Симфония № 2. Фортепианное трио № 2 (c-moll) композитор завершает в 1845 году, вскоре заканчивая работу над ораторией «Илия», Немецкой литургией и Струнным квартетом № 2. Создаваемые в контексте таких значимых опусов, Фортепианные трио неизменно несли на 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 сохранившемся наследии Мендельсона; известна, кроме упоминавшегося

---

<sup>72</sup> Любопытно в этом отношении высказывание П. И. Чайковского, сделанное в письме к Н. Ф. фон Мекк 24 октября 1880 года: «...трио ведь подразумевает равноправность и однородность, а где же она между смычковыми инструментами solo, с одной стороны, и фортепиано, с другой? Ее нет. И вот почему в фортепианных трио есть всегда какая-то искусственность» (П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк. Переписка: в 4-х томах. 1876-1890 / сост., науч.-текстологическая ред., коммент. П. Е. Вайдман. Т. 3. – Челябинск: МРІ, 2010, – С. 471. Данное отношение к жанру не помешало композитору, как известно, создать в 1881-1882 гг. замечательное произведение – Фортепианное трио ля минор «Памяти великого художника», ор. 50, посвященное Н. Г. Рубинштейну.

юношеского опыта, его работа над сочинениям данного жанра в разные периоды жизни (сохранились, например, наброски Фортепианного трио A-dur).

Первое фортепианное трио *d-moll* Ф. 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 Трио<sup>73</sup>. Произведение сразу было оценено Р. Шуманом, который назвал его «шедевром среди фортепианных трио»<sup>74</sup>. В начале работы над сочинением Мендельсон пользовался советами своего друга пианиста и композитора Фердинанда фон Хиллера<sup>75</sup>.

В образно-драматургическом решении Трио композитор продолжает в определенной мере традиции Бетховена, в первую очередь – знаменитого «Эрцгерцог-трио» (op. 97, 1811)<sup>76</sup>, четырехчастное строение которого не просто укрупняет цикл, но приближает его драматургию к симфонической<sup>77</sup>. Мендельсон усиливает романтическую направленность, находя выразительные музыкальные средства для воплощения образного строя

<sup>73</sup> Regev Ron. Mendelssohn's Trio opus 49: A Study of the Composer's Change. Mind Doctoral Document. The Juilliard School, 2005.

<sup>74</sup> 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. Подробнее об отношениях Ф. Мендельсона и Р. Шумана см.: Finson J. W., Todd R. L. Mendelssohn and Schumann: essays on their music and its context, ed. by Jon W. Finson and R. Larry Todd. – Durham, N. C. Duke University Press, 1984. – 189 p.

<sup>75</sup> Подробнее о музыканте см.: Hiller Ferdinand, german conductor and composer // Encyclopedia Britannica. URL: [https://theodora.com/encyclopedia/h2/ferdinand\\_hiller.html](https://theodora.com/encyclopedia/h2/ferdinand_hiller.html). Дата обращения 14.02. 2018.

<sup>76</sup> Свое название Фортепианное трио Бетховена получило, как известно, в связи с посвящением его композитором Эрцгерцогу Рудольфу.

<sup>77</sup> Связь Трио № 1 Мендельсона с названным Трио Бетховена можно усмотреть в определенной мере и в ладотональном решении цикла. Соотношение тональностей каждой из частей у Бетховена: *B dur – B dur – D dur – B dur*; у Мендельсона: *d moll – B dur – D dur – d moll/dur*. Оба композитора вводят в Трио Скерцо, но у Бетховена оно является второй частью, у Мендельсона же – третьей частью.

сочинения, звучание которого в определенные моменты приближается к оркестровому.

Драматургически Трио выстраивается следующим образом.

Первая часть (*Molto allegro ed agitato, d-moll*) традиционно решена в форме сонатного аллегро. Композитор отказывается от вступления, с первых же тактов вводя тему главной партии и поручая ее виолончели. Выбор инструмента не случаен: основная песенная тема (композитор решает ее в трехдольном размере, что придает ей легкий оттенок вальса) как нельзя лучше соответствует выбранному тембру – по-мужски выразительному, слегка сумрачному, строго ведущему свою партию. После 16-тактового периода тема становится двухголосной; вступившая, словно отвечающая виолончели, скрипка, олицетворяющая женское начало, вторит виолончели мягкими терцово-секстовыми ходами. Партия фортепиано с самого начала вносит метрический контраст, опираясь на синкопированные элементы.

**Пример 41. Фортепианное трио *d-moll*. Первая часть. Тема главной партии (фрагмент)**



Многоплановое интонационно-фактурное развитие подготавливает вступление побочной партии, которую композитор вводит в тональности мажорной доминанты – *A-dur*, придавая ей легкий скерцозный оттенок. Дальнейшая разработка обеих тем приобретает подчас почти трагическое звучание, достигающее своего апогея уже в репризе.



Вторая часть (*Andante con moto tranquillo*, *B-dur*) написана в трехчастной репризной форме. Она открывается небольшим фортепианным вступлением, вводящим основную тему, близкую мелодиям многих «Песен без слов», например, написанной позже пьесе ор. 62 № 1.

**Пример 42. Фортепианное трио d moll. Вторая часть. Начало (партия фортепиано)**



Инструментальная кантилена далее передается дуэту скрипки и виолончели, которые здесь, как и в первой части, то противостоят фортепиано, то ведут с ним общую линию. Песенность отличает не только мелодию, «поющей» становится и инструментальная фактура, насыщенная многочисленными подголосками. Основная мажорная тональность расцвечивается многочисленными минорными оттенками, дополняющими образ ноктюрна.

Третья часть – легкое, воздушное Скерцо (*Leggiero e vivace*, *D-dur*), приобретающее, как часто у Мендельсона, характер танца эльфов<sup>78</sup>. А. И. Демченко отмечает: «Не подлежит сомнению и чрезвычайная оригинальность этих скерцо. Прежде всего поражает светоносность, лучезарность и радужность колорита, искрящегося игрой солнечных бликов, чего автор достигает красочными переливами гармоний и виртуозным блеском фактуры (в частности использованием «воркующих» тембров деревянных духовых). И вот что в высшей степени любопытно: если у Шуберта даже мажор может звучать трагически, то у Мендельсона в скерцозном тематизме и минор воспринимается удивительно светло»<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Образы лукавых эльфов появляются у Ф. Мендельсона в сочинениях разных жанров – увертюре к «Сну в летнюю ночь», в третьей части Фортепианного квартета ор. 3 и Октета ор. 20, Струнном квартете ор. 44 № 2. Войдут они и в Фортепианное трио № 2 ор. 66.

<sup>79</sup> Демченко А. И. Феликс Мендельсон–Бартольди: Траектория художественной эволюции (к 200-летию со дня рождения) // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели

Третья часть написана в форме, близкой сонатному аллегро, где тема главной партии также сначала поручается фортепиано, а затем передается скрипично-виолончельному дуэту. Значимую роль приобретает начальная ритмическая фигура, многократно проводимая на протяжении части и выполняющая функцию лейтритма:

**Пример 43. Фортепианное трио *d-moll*. Третья часть. Начало (партия фортепиано)**



Фортепиано на протяжении всего Скерцо звучит практически без перерыва, выполняя ведущую роль, а оба струнных инструмента вторят ему в привычной дуэтной манере. В средней части Скерцо возникает небольшой лирический эпизод, тема которого интонационно связана с мелодиями первой части.

Финал (*Allegro assai appassionato, d-moll – D-dur*), с одной стороны, продолжает линию «аппассионатных» бетховенских образов, с другой же раскрывает страстность и патетичность романтического оттенка, в котором отчетливо проявляются особенности стиля Мендельсона

**Пример 44. Фортепианное трио *d-moll*. Четвертая часть. Главная тема**



Кажется, что композитор приберегает для финала наиболее виртуозно-технические приемы: партия каждого инструмента насыщена сложнейшими пассажами, но ни в одном случае чувство ансамбля не нарушается. По мощи звучания и насыщенности развития финал достигает поистине симфонических масштабов, во многом перекликаясь с первой частью Трио. В заключительной части композитор вводит одноименный мажор, придавая завершению логический подготовленный мощный, ликующий оттенок.

Уже первое публичное исполнение Трио нашло отклик в прессе тех дней. 4 февраля 1840 года в газете «*Allgemeine musikalische Zeitung*» анонимный обозреватель писал: «1 февраля состоялся второй концерт любителей камерной музыки. Исполнялись Квартеты Моцарта (*C-dur*) и Гайдна (*F-dur*), новое «*Rondo alla Spagnuola*» для скрипки и фортепиано Шпора и также новое Фортепианное трио (*d-moll*) Мендельсона–Бартольди. <...> Сверхъестественный эффект произвело новое Трио (*d-moll*) Мендельсона–Бартольди, которое было исполнено композитором и концертмейстерами Давидом и Витманом. Мы абсолютно уверены, что это одно из самых выдающихся сочинений известного композитора, созданное в лучший для него период: оно богато прекрасными мелодиями, обнаруживает высокое мастерство автора во владении формой, проникнуто глубоким поэтическим чувством»<sup>80</sup>.

<sup>80</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1840. Vol. 42. Cols. 138–139. S. 36. Интересные воспоминания об этом исполнении оставил также один из биографов композитора В. А. Лампадиус (см. *Lampadius W. A. Memoirs Of Felix Mendelssohn Bartholdy*. Translated by W. L. Gage. Boston: Ditson & Co., 1865. P. 75–76).

Каждая из инструментальных партий в Трио *d-moll* принадлежит к числу технически сложных, особенно же это касается партии фортепиано, которую Ф. Мендельсон многократно корректировал, добиваясь оптимального звучания.

*Второе фортепианное трио (c-moll, op. 66)* Ф. Мендельсон завершает в 1845 году в Лейпциге<sup>81</sup>; оно стало вообще одним из последних его сочинений. Композитор посвятил Трио ансамблисту, участвовавшему в премьерном исполнении произведения – выдающемуся скрипачу–виртуозу Луи Шпору<sup>82</sup>. 26 апреля 1845 года Ф. Мендельсон пишет своему другу, известному певцу Эдуарду Девриенту: «...я тут сделал кое-что новое напоследок – трио для фортепиано, скрипки и виолончели, начал и новую симфонию, и несколько вокальных вещиц; в этом году выйдет еще одна тетрадь «Песен без слов» и шесть сонат для органа. Готовы также хоры для «Эдипа в Колоне»<sup>83</sup>.

Выделим в Трио избранную композитором тональность *c-moll*, в истории музыки традиционно связываемую с патетическими образами<sup>84</sup>. Конечно, Трио № 2 проигрывало по популярности первому Трио, но, тем не менее, оно до наших дней остается одним из самых глубоких сочинений композитора.

---

<sup>81</sup> По другим данным, создание Трио относится к 1846 г.

<sup>82</sup> Луи (Людвиг) Шпор (1784–1859) известен также как дирижер, педагог, композитор, много сделавший для развития романтического стиля в европейской музыке.

<sup>83</sup> Цит. по: *Ворбс Г. Ф.* Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. С. 244.

<sup>84</sup> Назовем, в частности, Сонату № 8 и Симфонию № 5 Л. ван Бетховена, Этюд op. 10 № 12 Ф. Шопена и другие сочинения.

Первая часть (*Allegro energico e con fuoco*), традиционно написанная в форме сонатного аллегро<sup>85</sup>, соединяет две подчеркнуто разнохарактерные романтические темы. Мелодия главной партии – энергичная, отмеченная авторской ремаркой *con fuoco*<sup>86</sup>, построена на бурных гаммообразных и арпеджированных пассажах, звучащих сначала у фортепиано, а затем переброшенных в партию дуэта струнных инструментов

**Пример 45. Фортепианное трио *c-moll*. Первая часть. Начало главной партии**

Эта тема первой части привлекла внимание И. Брамса, и впоследствии будет включена им в фортепианную партию финала его Фортепианного квартета № 3 ор. 60 (начат в 1855, окончательно завершен в 1875), написанного в той же тональности *c-moll*.

Тема побочной партии, интонационно связанная с главной, решена, однако, в ином образном ключе. Традиционный песенный оттенок здесь предстает в несколько сумрачном звучании, в процессе изложения и последующего развития все более приобретая доминирующее значение, которое особенно ярко будет обозначено в коде. Большая смысловая нагрузка в этой части ложится на фортепиано, партия которого демонстрирует богатый спектр виртуозных пианистических приемов.

<sup>85</sup> Todd отмечает совершенство использования Мендельсоном сонатной формы в данной части (см.: *Todd R. L. The Chamber music of Mendelssohn*. P. 98).

<sup>86</sup> *Con fuoco* – с жаром, пламенно, страстно.

Вторая часть (*Andante espressivo*) переводит звучание в светлый *Es-dur*. Кантиленность основной темы снова возвращает к излюбленному жанру «песни без слов», в котором теперь отчетливо обозначены оттенки легкой грусти, создаваемые излюбленным приемом ладового сопоставления. Звучание струнных инструментов протекает в форме «дуэта согласия», лишь изредка нарушаемого диалогически выстроенными репликами. Партия фортепиано сохраняет свою значимость, обозначая ключевые моменты. Главным организующим приемом является особый метроритм второй части: на всем ее протяжении выдерживается размер 9/8, приносящий оттенок колыбельности.

**Пример 46. Фортепианное трио *c-moll*. Вторая часть. Начало**



Третья часть – Скерцо (*Molto Allegro quasi Presto*) – еще один пример блестящей инструментальной пьесы Ф. Мендельсона, написанной в форме, близкой рондо, в художественном плане смыкающейся с образами волшебного леса в музыке к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». Ведущая партия в Скерцо выполняется струнными инструментами, создающими полетный, подчас стаккатный образ.

### Пример 47. Фортепианное трио *c-moll*. Третья часть. Начало

The musical score for Example 47 is written for piano, violin, and cello. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked *pp* *leggero e spiccato*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The violin and cello parts enter with a more melodic line, marked *sempre pp*. The tempo is indicated as *Molto allegro, quasi presto* with a half note equal to 88 (♩ = 88).

В данном случае композитор также сопоставляет одноименные мажор и минор, вводя в соль-минорной части средний лирический соль-мажорный эпизод.

Финал (*Allegro appassionato*) основывается на краткой, выразительной теме, в первом проведении поручаемой виолончели и далее подхватываемой скрипкой. Драматизм, «страстность» звучания несколько смягчается метрикой в 6/8, привносящей в общий строй легкий танцевальный оттенок.

### Пример 48. Фортепианное трио *c-moll*. Финал. Главная партия

The musical score for Example 48 is written for piano, violin, and cello. It begins with a piano introduction in 6/8 time, marked *Allegro appassionato* with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The violin and cello parts enter with a more melodic line, marked *mf* and *sf*. The tempo is indicated as *Allegro appassionato* with a quarter note equal to 100 (♩ = 100).

Данная тема в немного измененном виде позднее будет включена И. Брамсом, в частности, в Скерцо его написанной в 1853 году Фортепианной сонаты № 3 ор. 5, где она будет сопровождаться авторским указанием «*Allegro energico*». У Мендельсона же тема получает по-бетховенски мощное развитие, где активно задействованы полифонические приемы. В одном из средних разделов Ф. Мендельсон вводит мелодию рождественского протестантского

хорала «*Gelobet seist Du, Jesu Christ*», ранее использованного им в одной из органных сонат<sup>87</sup>.

Таким образом, оба Фортепианных трио обозначили важные вехи в развитии творчества композитора. Дамс пишет в работе о Ф. Мендельсоне: «Наиболее выдающимися камерными произведениями являются его фортепианные трио *d-moll* ор. 49 и *c-moll* ор. 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»<sup>88</sup>.

Фортепианные трио Мендельсона оказали значительное влияние на развитие данного жанра, в том числе и в русской музыке – в творчестве А. Г. Рубинштейна<sup>89</sup>, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова.

---

<sup>87</sup> О работе в тот же период над органными сонатами Ф. Мендельсон пишет в цитированном выше письме к Э. Девриенту, поэтому связь сочинений между собой становится естественным результатом творческого процесса композитора. Необходимо отметить также использование темы «*Vor deinen Thron*» И. С. Бахом в кантате «*Herr Gott, dich loben alle wir*» (BWV 130).

<sup>88</sup> Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди. Пер. с немецкого Л. А. Мазеля. – М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930 – С. 47.

<sup>89</sup> Т. А. Гайдамович пишет об этом, рассматривая сочинения А. Г. Рубинштейна и отмечая, что он «как бы приближается к строению цикла, типичного для романтических фортепианных трио Мендельсона, Шуберта, Шумана. Следование этим образцам, и в первую очередь Мендельсону, вообще весьма ощутимо в новом сочинении Рубинштейна [речь идет о Фортепианном трио *g-moll*]. Косвенно свидетельствуют о том выбор минорного лада, расположение средних частей в цикле (вторая – медленная) и, наконец, близость образов третьей части <...> к мендельсоновским скерцо» (Гайдамович Т. А. Русское фортепианное трио. История жанра. Вопросы интерпретации. М.: Музыка, 2005. – С. 83).



## ГЛАВА ТРЕТЬЯ. СОНАТЫ И ПЬЕСЫ ДЛЯ СКРИПКИ, АЛЬТА, ВИОЛОНЧЕЛИ С ФОРТЕПИАНО

Ф. Мендельсону принадлежат произведения для струнных (скрипки, альты, виолончели) инструментов в дуэте с фортепиано, ведущее место среди которых занимают сонаты. Они создавались в разные периоды творчества композитора, отразив характерные черты творческого стиля мастера. В каждом из сочинений Ф. Мендельсон смог обозначить новое направление в развитии жанра, соединив в произведениях черты классического и романтического искусства. Наибольшее число опусов в его наследии отведено скрипичным сонатам, важны и сонаты для виолончели, и лишь одна соната написана композитором для альты. На обращение Ф. Мендельсона к данному жанру и в юношеские годы, и в последующем в значительной степени повлияла большая роль практика камерно-инструментального музицирования в рамках салонно-домашнего исполнительства. Музыкальные вечера, проходившие в доме Мендельсонов и людей их круга, определяли необходимость расширения репертуара, что выразилось в создании большого количества камерных сочинений, в первую очередь — инструментальных дуэтов. В этом отношении жанр аккомпанированной сонаты занимал ведущее место. К тому же в сонате воплощался принцип воплощения 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»<sup>90</sup>.

Выделим основные особенности данных сочинений.

---

<sup>90</sup> *Finscher, Ludwig. Galanter und gelehrter Stil der compositions-geschitliche Wandel im 18 Jahrhundert // Europäische Musikgeschichte Herausgegeben von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Gisela Schubert Bärenreiter, Metzler, 2002. Bd. 1. S. 592.*

### 3.1. Сонаты для скрипки и фортепиано

Перечень созданных Ф. Мендельсоном произведений для скрипки и фортепиано в источниках и научной литературе обозначен по-разному. В изданном в 1874–1882 годах собрании сочинений композитора в 34 томах (Leipzig: Breitkopf und Härtel<sup>91</sup>) была опубликована только Скрипичная соната ор. 4. В Каталоге же Р. Венера (*Ralf Wehner*)<sup>92</sup> представлены следующие сочинения Ф. Мендельсона для скрипки и фортепиано<sup>93</sup>:

**Таблица 2**

Q 6	Allegro	До мажор	1820	
Q 4	Andante	Ре минор	1820	
Q 1	Fragment	Ля мажор		
Q 5	Fugue	Ре минор	1820	
Q 8	Minuet	Ре минор		Сохранился фрагментарно
Q 2	Violin sonata	Ре минор	1820	Сохранилась фрагментарно
Q 7	Violin sonata	Фа мажор	1820	
Q 9	Violin sonata	Ре минор		
Q 12	Violin sonata	Фа минор	1823	

<sup>91</sup> В XX веке собрание вышло в репринтном издании: Ridgewood, NJ/Farnborough: Gregg Press, 1967–1968.

<sup>92</sup> *Wehner, Ralf. Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Wiesbaden, 2009.*

<sup>93</sup> Буквой «Q» в данном Каталоге обозначены камерно-инструментальные произведения с участием фортепиано (Kammermusikalische Werke mit Klavier).

Q 18	Violin sonata	Ре минор	Предположительно 1825	Сохранилась фрагментарно
Q 26	Violin sonata	Фа мажор	1838	

Из них лишь Соната фа минор, как отмечалось, была опубликована и имела указание опуса (ор. 4). Пять сочинений из данного списка представляют собой разножанровые пьесы, семь — сонаты, при этом часть сочинений сохранилась лишь фрагментарно<sup>94</sup>. Таким образом, скрипичных сочинений в наследии Ф. Мендельсона, помимо знаменитого Концерта для скрипки с оркестром ми минор (ор. 64), сравнительно немного<sup>95</sup>. Но хорошо известно, что незаурядное мастерство в овладении скрипкой Ф. Мендельсон проявлял с раннего детства, исполняя этюды Родольфа Крейцера<sup>96</sup> (не случайно большинство сочинений, в том числе фрагментов относится к 1820 году), и в целом всегда испытывал тяготение к этому инструменту. В одиннадцатилетнем возрасте Ф. Мендельсон создал первый сохранившийся

<sup>94</sup> В предисловии к полному изданию скрипичных сонат Ф. Мендельсона Хироми Хошино (Hiromi Hoshino) пишет о сохранившихся автографах композитора: «В Берлинской государственной библиотеке в архиве Мендельсона находятся кроме того три фрагментарных эскиза: Соната Фа мажор, 4/4, 33 такта, без инструментальных партий, не датирована, вероятно 1820 года, текст полностью перечеркнут (Signatur *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 1*, S. 18-19); Соната для скрипки и фортепиано ре минор, 4/4, 42 такта, не датирована, вероятно 1820-21, текст перечеркнут (Signatur *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 2*, S. 27-28); Соната для скрипки и фортепиано, Адажио, Ре мажор, 6/8 и Allegro molto, ре минор, 4/4, 367 тактов, не датирована, вероятно вторая половина 1820-х, с собственноручной аббревиатурой “L. e. g. G.” (“Lass es gelingen, Gott”) (Signatur *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 20*, S. 73-79). (Hoshino Hiromi. Vorwort //Mendelssohn-Bartholdy. Sonaten für Violine und Klavier. Herausgegeben von Hiromi Hoshino und Takeshi Kiriyama. Urtext. Basel, Barenreiter Kassel, 2017. S. III).

<sup>95</sup> О незавершенных опусах Ф. Мендельсона см.: Louie David. How to finish a Mendelssohn sonata // Classical-music.com. The official website of BBC Music Magazine. URL <http://www.classical-music.com/article/how-finish-mendelssohn-sonata>. Дата обращения: 31.08.2019.

<sup>96</sup> Родольф Крейцер (1766–1831) — композитор и дирижер, крупнейший представитель французской классической скрипичной школы. Им написан ряд известных сочинений для скрипки, среди которых наибольшую известность получил сборник этюдов («42 études ou caprices», 1796), до сих пор сохраняющий свою актуальность и используемый в качестве учебного пособия.

полностью 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 году<sup>97</sup>. Но в 1820 году Ф. Мендельсон работал еще над одной Скрипичной сонатой ре минор, оставшейся незавершенной. Другая Соната ре минор создавалась предположительно в 1825 году, но и она не была завершена; сохранились фрагменты первой части сочинения<sup>98</sup>. 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”

---

<sup>97</sup> Catalog № 8554725. Spars Code: DDD. Исполнители: Н.-М. Гримсдоттир (Nína-Margrét Grímsdóttir) и Н. Милтон (Nicholas Milton).

<sup>98</sup> Исследователи отмечают, что, рукопись Сонаты была передана в Берлинскую государственную библиотеку вместе с другими эскизами после окончания Второй мировой войны, так что она могла бы стать частью восстановленного наследия композитора. (Мендельсон, конечно, был персоной *non grata* в нацистской Германии.) Рукопись включает в себя медленное вступление (Адажио), за которым следует ре минорное *Allegro molto*. («...the manuscript was given to the Berlin State Library along with other sketches after the end of the Second World War, so that it might form part of the reconstituted Mendelssohn Archive. (Mendelssohn had, of course, been *persona non grata* in Nazi Germany.) The manuscript includes a slow introductory passage (*Adagio*), followed by a D minor *Allegro molto*». См.: Ross Barry. Booklet // F. Mendelssohn. Violin and piano sonatas. Madeline Adkins (violin) & Luis Magalhães (piano). Catalog № TP 1039329. Format CD. 2016.

принципиально нового, создавших почву для последующего качественного скачка, восходит к опусам 20-х годов»<sup>99</sup>.

Рассмотрим три сохранившиеся скрипичные сонаты композитора.

### **Соната для скрипки и фортепиано Фа мажор (1820)**

Как отмечалось, данное раннее произведение не обозначено Ф. Мендельсоном соответствующим опусом. Впервые оно было опубликовано в 1977 году, редакция сочинения была выполнена Р. Унгер<sup>100</sup>. В произведении очевидна связь со скрипичными сонатами венских классиков и лишь намечаются те отчетливые романтические черты, которые будут характерны для последующих сочинений музыканта. Трехчастное строение Сонаты с традиционным жанровым (*Allegro-Andante-Presto*) и тональным (*F-dur – f-moll – F-dur*) соотношением частей<sup>101</sup> подтверждает опору Ф. Мендельсона на характерные, классические, а в его случае — еще и «ученические» в определенной степени элементы жанра. Художественное содержание произведения также еще не обрело тех специфических черт, которые будут отличать стиль композитора. Исследователь И. Карачевцева отмечает в связи с Сонатой: «Написанная одиннадцатилетним вундеркиндом, она лишена многих качеств, привычно ассоциирующихся с этим композитором. Мы не найдем в ней ни песенной лирики, ни “музыки эльфов”, ни романтических порывов. Однако в этом раннем опусе зарождается то качество, которое будет выделять его на фоне композиторов-соотечественников, прежде всего, Р. Шумана. Речь идет об умении достигать искомого художественного

<sup>99</sup> Кучеренко С. И. Скрипичные опусы Ф. Мендельсона: синтез традиции и новаторства // Аспекты исторического музыковедения. 2017. № 10. С. 35–50. С. 41.

<sup>100</sup> Mendelssohn Bartholdy F. Sonate F Dur für Violine und Klavier. Ed. Renate Unger. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977.

<sup>101</sup> В качестве примеров аналогичного однотонального разноладового построения сонатного цикла могут быть названы, в частности, скрипичные сонаты Л. Бетховена: op.12 № 2 (тональное соотношение частей: Ля мажор – ля минор – Ля мажор), op. 23 № 4 (тональное соотношение частей: ля минор – Ля мажор – ля минор).

результата путем тщательного отбора необходимых средств, что позволяет рассматривать Сонату как вполне “мендельсоновскую”»<sup>102</sup>.

Первая часть Сонаты, несущая основную смысловую нагрузку сочинения, начинается с изложения темы главной партии (21 такт), которая будет играть роль интонационного источника для некоторых последующих тем. Классическое восьмитактовое построение состоит из двух предложений, первое из которых в сжатом виде формирует интонационный зародыш тематизма не только данной части, но и произведения в целом. Две фразы, где вторая секвентно вторит первой, выстроены как контрастный мини-диалог скрипки соло и фортепиано: ритмически активный арпеджированный нисходящий мотив скрипки дополняется трехаккордовым, хоральным по складу «ответом» фортепиано:

#### Пример 49

The image shows a musical score for Violine and Clavier. The Violine part (top staff) begins with a melodic phrase in F major, consisting of a dotted quarter note (F4), an eighth note (G4), and a descending eighth-note arpeggiated motif (A4, G4, F4, E4, D4). The Clavier part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with chords in the right hand and rests in the left hand. The chords are F major (F4, A4, C5), F major (F4, A4, C5), and F major (F4, A4, C5).

Интересно тональное соотношение фраз: вслед первому, Фа-мажорному проведению, модулирующему в До мажор, проходит до-минорный, модулирующий в Си-бемоль мажор. В результате возникают важные тонально-ладовые подмены, где особенно выделяется использование минорной доминанты.

Второе четырехтактовое предложение строится на развитии интонационно-гармонических элементов начальной фразы. Здесь отчетливо вырисовывается подчеркнутое солирование скрипки, возникающее в противовес инструментальному диалогу в первом предложении. Тема

<sup>102</sup> Карачевцева И. Движение как фактор организации музыкального целого в сонате для скрипки и фортепиано F-dur Ф. Мендельсона // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. Вип. 111. С. 74–82. С. 78–79.

скрипичной партии преобразовывает интонационные элементы начального проведения, подчеркивает настойчивость повторения его мотивов и дополняет их повторением элементов сопровождения:

### Пример 50



Последующее экспонирование темы осуществляется в условиях нарастающей динамичности за счет усложнения фактуры.

Тема побочной партии, традиционно проходящая в тональности доминанты, интонационно связана с темой главной партии общим ритмическим рисунком, акцентированием повторяющихся элементов. Вместе с тем, здесь важен новый прием, который в дальнейшем в инструментальных опусах Ф. Мендельсона будет использоваться многократно: это синкопа, возникающая в самом начале, которая лишает в целом сходную тему оттенка динамической устойчивости:

### Пример 51

В разработке активно, полифонически (с использованием канонов и имитаций) развиваются все элементы материала главной и побочной партий, усиливая в этих в целом нейтральных по настроению звучаниях трагический оттенок. Он сохраняется и в репризе, где в проведение тем вторгается дополнительный элемент: его можно, несомненно, отнести к разряду

неосознанно возникшего, но, тем не менее, очевидного проходящего у фортепиано в басу мотива, близкого «*Dies irae*»:

### Пример 52. Такты 72–75



Вторая, медленная часть Сонаты решена композитором в фа миноре в размере 3/8. В ее основе — две контрастные темы; в их развитии композитор использует форму, близкую к строгим вариациям на две темы. И. Карачевцева отмечает: «В медленном менуэте второй части цикла осуществляется тематический и ладовый контраст двух тем-образов, вариантно связанных и объединенных танцевальной остинатностью. Первоначально форма заявлена как двойные вариации (последовательное изложение обеих тем со строгими вариациями на них), однако затем она модулирует в сложную трехчастную»<sup>103</sup>.

Первая, основная тема вариаций зиждется на настойчивом повторении начального мотива, обыгрывающем тонический квартсекстаккорд, но пока еще лишенном характерного для Ф. Мендельсона певучего лирического оттенка:

### Пример 53



Вторая тема вариаций ладово и интонационно контрастна первой. В целом в характере части отчетливо слышны отзвуки менуэта. «Диалогичность»

<sup>103</sup> Карачевцева И. Движение как фактор организации музыкального целого в сонате для скрипки и фортепиано F-dur Ф. Мендельсона. С. 80.



звучания инструментов, лаконичность бесконечного повторения в первоначальном и варьированном виде исходного мотива основной темы, заставляют воспринимать *Andante* во многих отношениях как интермедийный раздел между двумя быстрыми, виртуозными частями данной Сонаты. Отметим, что значительно расширенная 72-хтактовая финальная вариация в данной части была Ф. Мендельсоном добавлена позднее, при этом композитор зачеркнул первоначальную 22-хтактовую.

Финал (Фа мажор) представляется наиболее удачным разделом произведения. Его основная тема интонационно связана с материалом первой части<sup>104</sup>, но стремительный, почти токкатный, во многом «этюдный» с устойчивой метрической пульсацией<sup>105</sup> характер изложения дает основание воспринимать его как логичное смысловое завершение цикла:

### Пример 54



Некоторые ученые высказывают предположение (не лишнее, на наш взгляд, оснований), что Соната создавалась юным композитором как педагогическое задание К. Цельтера, но по своему уровню вышла далеко за рамки обычной учебной работы<sup>106</sup>. Таким образом, в юношеском сочинении соединились исполнительский базис композитора, следование классическим образцам

<sup>104</sup> О монотематичности данной Сонаты пишет, в частности, Л. Тодд: *Todd R. Larry. Mendelssohns musical education. Cambridge: University Press, 2009. P. 80.*

<sup>105</sup> В. П. Широкова отмечает, что «метрическая пульсация в своей первоначальной сущности», а «не звуковысотная линия», приобретает значение носителя художественной информации (*Широкова В. П. О прототипах метроритмической организации тематизма concerto-grosso в музыке Барокко // Ритм и форма : Сб. ст. Ред.: Н. Ю. Афонина, Л. П. Иванова. СПб.: Союз художников, 2002. С. 59–96. С. 68).*

<sup>106</sup> Об этом пишет, в частности, Б. Росс в буклете, сопровождающем диск с записью исполнения Сонаты: (*Ross Barry. Mendelssohn violin and piano sonata. Madeline Adkins (violin) & Luis Magalhães (piano). CD TP1039329. 2016 Twopianists Records).*

скрипичных сонат, в частности, Л. Бетховена, и одновременно — нюансы, которые позволяют говорить о формировании собственных стилевых черт музыканта.

### Соната для скрипки и фортепиано фа минор оп. 4 (1823)

Соната для скрипки фа минор создавалась в мае-июне 1823 года. Она демонстрирует очевидное влияние творений В. А. Моцарта и Л. Бетховена, что вполне, как неоднократно отмечалось, закономерно для Ф. Мендельсона в его ранних сочинениях. Но Соната фа минор показывает, что она уже преодолела статус ученического сочинения, многое в ней свидетельствует о самостоятельности и смелости автора, опирающегося на традиции и одновременно открывающего свой путь в трактовке жанра. Композитор осознавал значимость сочинения, подчеркнул это обозначением опуса — единственного, как отмечалось, из трех сочинений данного жанра, опубликованного при жизни автора. Публичное исполнение Сонаты получило одобрительные отзывы прессы<sup>107</sup>. Ф. Мендельсон посвятил Сонату своему другу и учителю Э. Рицу (1802–1832)<sup>108</sup>.

Соната состоит из трех частей (I. *Adagio-Allegro moderato*. II. *Poco Adagio*. III. *Allegro agitato*), где первая часть содержит образный и структурный контраст. Начало первой части, обозначенной автором как *Adagio*, выступает в роли своеобразной интродукции, где скрипка «произносит» свой монолог. Исследователь отмечает: «Вступление сопровождается ремаркой “*ad libit[um]*”, производит впечатление ритмически свободного, взволнованного предисловия»<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> См., например: *Leyden, Lukas van. Sonate von F. Mendelssohn-Bartholdy. Op. 4. Laue in Berlin // Berliner allgemeine musikalische Zeitung. 1826. № 46. S. 365–366.*

<sup>108</sup> Ему же композитор впоследствии посвятил свой знаменитый Октет мажор (оп. 20).

<sup>109</sup> *Hoshino Hiromi. Vorwort // Mendelssohn-Bartholdy. Sonaten für Violine und Klavier. S. V.*

## Пример 55

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Violine (Violin) and Klavier (Piano). The Violine part is marked 'Adagio' and contains a melodic line with various ornaments, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include 'ad libit. Recit.', 'cresc.', and 'sf'. The Klavier part consists of several measures of rests. The second system is also for Violine and Klavier, marked 'Allegro moderato'. The Violine part continues with a more rhythmic melody, featuring dynamics 'f' and 'p'. The Klavier part has a more active accompaniment with chords and moving lines.

Взволнованная, построенная на взлетах и падениях, ритмически неустойчивая мелодия, проводимая солирующей скрипкой, воспринимается как инструментальный речитатив<sup>110</sup>, эмоционально подготавливающий сравнительно небыструю основную часть (*Allegro moderato*, фа минор, сонатное аллегро). Тема главной партии поручена солирующему фортепиано, она решена в ином эмоциональном ключе: в ней усилен хоральный элемент, а с точки зрения интонационного строя особое значение приобретает ниспадающий поступенный ход в объеме квинты. Тема побочной партии, «высветленная» мажорным наклоном (Ля-бемоль мажор), усиливает ощущение хоральности, благодаря выдержанным аккордам, опирающимся на устойчивый басовый тон. Экспозиция проводится дважды, непосредственно переходя в лаконичную разработку, демонстрирующую новые нюансы экспозиционных мелодий. Реприза словно заново открывает темы, но не выделяет материал интродукции; он возникает лишь в отдельных штрихах.

Медленная часть Сонаты, возвращающая Ля-бемоль мажор разработки предшествующей части, связана с изложением развернутой, задумчивой и

<sup>110</sup> В Фортепианной сонате № 1 ор. 6 Ми мажор (1825) Ф. Мендельсона третья часть сопровождается ремаркой: *Recitativo. Adagio e senza tempo*.

светлой по характеру мелодии, проводимой сначала у рояля, а затем — у вторящей ему скрипки. Б. Тэйлор обращает внимание на несомненную связь данной темы с темой *Allegro* из первой части произведения<sup>111</sup>:

### Пример 56



Трехдольная метрика, мягкое движение по звукам трезвучия, небольшие мелодические украшения, аккордовое сопровождение придают теме характер песни без слов — жанру, который, как неоднократно отмечалось, вскоре утвердит себя в творчестве Ф. Мендельсона. Краткая фортепианная каденция переводит звучание в значимый средний раздел (Ми-бемоль мажор), где главенствующая скрипка, поддерживаемая триольными фигурациями в партии фортепиано, излагает выразительную, длительно развертывающуюся певучую тему. Подчеркнуто лирическое звучание к концу части постепенно драматизируется, благодаря новым оттенкам.

Финал Сонаты (*Allegro agitato*, фа минор) близок по звучанию скерцо, хотя и несколько смягченному, благодаря размеру 6/8. Интонационно основная тема сходна темам первой части Сонаты, что способствует дополнительно структурной стройности и драматургической завершенности произведения в целом:

<sup>111</sup> Taylor, *Benedict*. Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form. Cambridge: University Press, 2011. P. 44.

## Пример 57



В среднем разделе финала, контрапунктически соединяя мелодические элементы, Ф. Мендельсон демонстрирует хорошее владение полифонической техникой. В завершение перед кодой композитор вводит небольшую каденцию в партии скрипки, образно и интонационно построенную на теме интродукции к первой части Сонаты:

## Пример 58

Она образно обрамляет сочинение, добавляя к тому же оттенок театральности, создавая эффект вступительного и заключительного монолога рассказчика.

## Соната для скрипки и фортепиано Фа мажор (1838)

В 1838 году Ф. Мендельсон создал еще одну свою скрипичную Фа мажорную сонату (ее иногда называют «Большой» в отличие от Сонаты 1820 года). Работа над ней шла параллельно с написанием одного из самых известных сочинений композитора — Концертом для скрипки с оркестром ми минор. Предварительная работа над Сонатой была закончена к середине года, но композитор отложил окончательное завершение сочинения. В 1839 году Ф. Мендельсон вернулся к Сонате, переписав ее первую часть, но в целом так

и не завершив начатое<sup>112</sup>. Соната осталась неопубликованной, в дальнейшем забытой. Обозреватель журнала «*Villa Musica. Rheinland-Pfalz*» предполагает, что это можно объяснить особой сложностью фактуры, к чему автор отнесся весьма критично. В любом случае данная Соната является самый зрелой из сочинений данного жанра в наследии композитора<sup>113</sup>.

Лишь через 100 с лишним лет Соната была обнаружена выдающимся виртуозом И. Менухиным, который исполнил ее по рукописи композитора, а затем издал в собственной редакции. Об этом пишет, в частности, М. Рэйдис: «Соната Фа мажор (1838) для скрипки и фортепиано – важное сочинение, однако, не доведенное до конца автором. Она оставалась неизвестной до 1953 года, когда ее издал Иегуди Менухин»<sup>114</sup>. Редакция И. Менухина оценивалась по-разному, в частности, отмечалось, что он довольно свободно отнесся к первоисточнику, пытаясь реконструировать целиком сочинение, которое не было завершено и содержало неточности. Он добавил недостающие такты и ноты, что в результате привело к изменениям, хотя и опирающимся на авторские элементы, возникшие при редактировании композитором первой части<sup>115</sup>.

Создаваемая одновременно с Концертом для скрипки с оркестром, Соната Фа мажор связана с ним образными, интонационными, виртуозно-техническими нитями и в определенной степени рассчитана на исполнение знаменитого скрипача Фердинанда Давида. Летом 1838 года Ф. Мендельсон

---

<sup>112</sup> Версии Сонаты 1838 и 1839 годов опубликованы, в частности: *Mendelssohn Bartholdy, Felix. Sonatas for Violin and Piano. Kassel: Bärenreiter, 2017. 188 S.*

<sup>113</sup> «Причина, по которой автор не обнародовал Сонату, заключается, вероятно, в ее блестящей и очень сложной фактуре. Очевидно, что именно подобный, отчетливо зафиксированный в музыке сонаты стиль, скорее эффектный, нежели внутренне прочувствованный, по самокритичному взгляду автора, не должен был иметь места. Во всяком случае, речь идет о самой поздней и самой глубокой из его трех скрипичных сонат» (URL: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1161>. Дата обращения 09.09.2019).

<sup>114</sup> *Radice, Mark A. Chamber Music: An Essential History. Michigan: University Press, 2012. P. 119.*

<sup>115</sup> Об этом пишет, в частности, Хироши Хироми в Предисловии к изданию мендельсоновских скрипичных сонат (*Hoshino Hiromi. Vorwort // Mendelssohn-Bartholdy. Sonaten für Violine und Klavier. S. VII.*

писал своему другу: «Я только что закончил Скрипичную сонату и мечтаю, как мы будем ее вместе исполнять этой зимой»<sup>116</sup>. Ф. Давиду предстояло через семь лет в 1845 году стать первым исполнителем Концерта, но не Сонаты.

В отличие от ранней, почти детской Фа мажорной сонаты, созданная в 1838 году Соната представляет собой сложное, масштабное сочинение с виртуозными партиями обоих инструментов.

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.

### Пример 59

FELIX MENDELSSOHN (1809 - 1847)  
(Composed in 1838)  
Discovered and edited by Yehudi Menuhin

**Allegro vivace** (♩ = 180)

<sup>116</sup> «Ich habe die Violinsonate jetzt fertig, und denke wir werden sie manchmal zusammen spielen den Winter» (*Mendelssohn Bartholdy F. Briefe aus Leipziger Archiven* / hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1972. S. 141).



Контрастная тема побочной партии подчеркнута минорного оттенка привносит в звучание новые нюансы: она начинается в тональности минорной доминанты (до минор), но быстро модулирует в До мажор. В разработке наиболее отчетливо обнаруживаются черты родства Сонаты со Скрипичным концертом. Они проявляются в сходстве приемов развития (в частности, арпеджированное изложение в партии скрипки), в их подчеркнутой «концертности».

Медленная средняя часть Сонаты (*Adagio*), построенная на столь характерной для Ф. 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 Ф. Мендельсона для скрипки и фортепиано отметим написанные в разные годы его пьесы «Движение» соль минор, *Andante* ре минор, Фугу ре минор и Фугу до минор, *Allegro* До мажор, раскрывающие мастерство композитора-миниатюриста.

### 3.2. Соната для альты и фортепиано до минор

Единственную сонату для альты<sup>117</sup> и фортепиано Ф. Мендельсон создавал в период с ноября 1823 до февраля 1824 года. Соната не получила указания опуса и также оставалась неопубликованной вплоть до 1966 года, когда была издана в Лейпциге<sup>118</sup>. Кроме того, материал Сонаты вторично использовался Ф. Мендельсоном в других сочинениях<sup>119</sup>. Л. Тодд отмечает в данном произведении явное влияние Л. Бетховена<sup>120</sup>, проявившееся, в частности, в сопоставлении контрастных настроений (от трагизма до безудержного веселья), в стройности композиции, в трактовке отдельных частей. Соната масштабна, она решена в одной тональности (все части проходят 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.

<sup>117</sup> Ф. Мендельсон был не только хорошим скрипачом, но и неплохим альтистом. При исполнении его Октета мажор он играл именно эту партию.

<sup>118</sup> 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. : Музыка, 1970*).

<sup>119</sup> Об этом см. далее.

<sup>120</sup> Todd, R. Larry. Mendelssohn: A Life in Music. С. 130

Первая часть (сонатное аллегро) открывается лаконичным вступлением (*Adagio*), которое проводится почти целиком в партии фортепиано, и где альту отведена функция подголоска. Трагичность звучания, подчеркнутая к тому же «бетховенским» до минором<sup>121</sup>, использует октавные нисходящие ходы, ниспадающие секундовые интонации:

### Пример 60

The musical score consists of two systems. The first system shows the Viola part (labeled 'Viola Альт') and the Piano part (labeled 'Ф-п.'). The Piano part begins with a forte (*f*) dynamic and features descending octaves and descending seconds. The second system continues the Piano part with a piano (*p*) dynamic and includes a section marked 'ad lib.' with a fermata. The Viola part remains mostly silent in this excerpt.

Подобное образное решение призвано сильнее оттенить жанровый и темповый контраст темы главной партии, утверждаемой в партии альта. Сохраняя характерный структурный элемент (движение параллельными терциями), тема, однако, звучит иначе. Ее отличают устремленность вверх, размах инструментальной мелодии:

<sup>121</sup> Бетховен. Violin Sonata, Op 30 № 2.

## Пример 61

Внутреннюю конфликтность темы подчеркивает настойчивое повторение ноты на одной высоте с использованием синкопированного ритма. Материал побочной партии не привносит нового образного решения, но переводит звучание в мажорную сферу (Ми-бемоль мажор):

## Пример 62

Альт, выполняющий здесь роль второго «собеседника», своими легкими пассажами, устремленностью в высокий регистр придает теме оттенок беззаботности.

Разработка решена в драматическом ключе, в этом разделе в обеих инструментальных партиях усиливается роль пассажей, терцовых мотивов, ниспадающих интонаций. Это состояние привносит новый оттенок и в репризу, где тема главной партии, будучи повторена почти точно, лишь ненадолго вводит контрастный эпизод, переводя действие в До мажор. Небольшое заключение возвращает звучание в основную тональность.

Вторая часть (*Allegro molto*) обозначена композитором как менуэт, он условно возвращает инструментальный цикл в «эпоху галантности»<sup>122</sup>. В марте 1824 года, то есть почти сразу после завершения Сонаты, Ф. Мендельсон использовал данный менуэт в качестве третьей части своей Симфонии № 1 ор. 11, сохранив тональность до минор и опубликовав ее в 1828 году<sup>123</sup>. Тема, воссоздающая стиль ушедшей эпохи, содержит в то же время нарушение традиции: композитор вводит синкопу, для танца в целом не характерную:

### Пример 63

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Menuetto' and is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a syncopated rhythm. The bottom staff is labeled 'Allegro molto' and is in 3/4 time with a key signature of one flat. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a bass line with a syncopated rhythm. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

В движении намечается элемент скерцозности; вторая доля и у фортепиано, и у альты исполняется *staccato*, словно подчеркивая неуклюжесть последующей синкопы. Если в этой теме оба инструмента звучат в согласованном дуэте, то введение другой темы в среднем разделе (Трио) во многом связано с альтом, которому поручено ее проведение, хотя и подготовленное в партии фортепиано:

<sup>122</sup> Отметим, что в Фортепианной сонате № 1 ор. 6 Ми мажор (1825) Ф. Мендельсона вторая часть сопровождается ремаркой: *Tempo di Menuetto*. В Симфонии для струнных № 6 Ми бемоль мажор (1821) вторая часть представляет собой Менуэт с двумя Трио. Менуэт входит составной частью и в некоторые другие инструментальные циклы композитора.

<sup>123</sup> Для премьерного исполнения Симфонии в Лондоне 25 мая 1829 г. вместо Менуэта Ф. Мендельсоном было введено аранжированное Скерцо из Струнного Октеда ор. 20.

## Пример 64

123

Trio  
Più lento

*p*

131

*p*

Звучание светлого До мажора преодолевается с самого начала: секвенция, построенная на уменьшенной септимере, придает музыке настораживающий оттенок, а хоральная фактура, ровные длительности будут подчеркнуты, представ затем в партии альты.

Третья часть (*Andante con variazioni*) сохраняет, как уже указывалось, основную тональность. Самая масштабная в Сонате, она построена как Тема с восемью вариациями. Б. Тэйлор пишет об интонационном сходстве основных тем второй и третьей частей Сонаты<sup>124</sup>. Форма вариаций, использованная и в Скрипичной сонате, характерна в целом для творчества Ф. Мендельсона. Хорошо известно, что им написан целый ряд вариационных циклов как частей цикла и как самостоятельных произведений. Особую известность обрели «Серьезные вариации» (op. 54, 1841), противопоставляемые им широко распространенным в его время бравурным виртуозным циклам<sup>125</sup>. Такой подход в определенной мере обнаруживается и в данной Сонате для альты и

<sup>124</sup> Taylor B. Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form. Cambridge: University Press, 2011. P. 25.

<sup>125</sup> Далее нами рассматриваются Концертные вариации для виолончели и фортепиано Ре мажор (1829), op. 17.

фортепиано в *Andante con variazioni*, не говоря уже о том, что между главными темами обоих циклов есть несомненная образно-интонационная связь.

Основная тема, представляющая собой образец «песни без слов», построена на едином звучании обеих инструментальных партий, сливающихся в лирическом высказывании и вытекающих из интонационного пласта партнера:

**Пример 65. Серьезные вариации. Тема**



**Пример 66. Соната для альта и фортепиано. Часть 3. Тема**

Вариации в Сонате для альта раскрывают различные облики темы: начиная со второй вариации пульс темы учащается, в четвертой вариации большую роль начинает играть триольное движение, а в седьмой — пунктирный ритм. В восьмой вариации (*Adagio*) после долгого прелюдирования в партии фортепиано даже появляется новая тема, словно дополняющая основную. Ф. Мендельсон проявляет значительное мастерство, придавая теме различные смысловые оттенки, переводя ее в другие жанровые сферы, детальнейшим образом раскрывая её богатые мелодико-гармонические возможности.

Финал (*Allegro molto*), как отмечалось, непосредственно вытекает из третьей части Сонаты и является образцом бравурной, технически весьма сложной части, достойно завершающей инструментальный цикл.

### Пример 67



Оба инструмента здесь словно состязаются друг с другом в мастерстве обыгрывания основных тематических элементов. К тому же они во многих отношениях обобщают наиболее выразительные интонации из предшествующих частей (настойчивое размеренное повторение звука на одной высоте, малосекундовое движение, арпеджированная фактура), тем самым усиливая ощущение «поэчности» в восприятии цикла.

### 3.3. Сонаты и пьесы для виолончели и фортепиано

Важной частью камерно-инструментального наследия Ф. Мендельсона являются опусы для виолончели и фортепиано. Произведения для данного инструментального дуэта в творчестве композитора сравнительно немногочисленны и охватывают следующие произведения, созданные в разные годы:

1. Концертные вариации для виолончели и фортепиано Ре мажор (1829), op. 17.
2. *Assai tranquillo* для виолончели и фортепиано (1835), op. posth.<sup>126</sup>

<sup>126</sup> 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.* В предисловии к изданию отмечается: «Помимо двух подлинно виолончельных “хитов”, [вышедших] из-под пера Феликса Мендельсона Бартольди – Вариаций op. 17 и Песни без слов op. 109 – данное Уртекст-издание содержит небольшую сенсацию: первую публикацию восхитительной и ранее неизвестной оригинальной пьесы»

3. Соната для виолончели и фортепиано № 1 Си бемоль мажор (1838), op. 45.
4. Соната для виолончели и фортепиано № 2 Ре мажор (1843), op. 58.
5. Песня без слов Ре мажор для виолончели и фортепиано (1845), op. 109.

Сочинения охватывают разные жанры – сонату, вариации и даже столь значимый для композитора жанр песни без слов, представленный в наследии Ф. 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 творчества.

---

для виолончели и фортепиано. Мендельсон записал его в альбоме своего друга, известного виолончелиста Юлиуса Рица в 1835 году, будучи на вершине своей творческой карьеры. Все виолончелисты будут рады включить этот “Листок из альбома” в свой репертуар» («Besides two genuine cello “hits” from the pen of Felix Mendelssohn Bartholdy – the “Variations op. 17” and the “Song without Words op. 109” – this urtext edition contains a little sensation: the première publication of a delightful and previously unknown original piece for cello and piano. Mendelssohn wrote it down in the album of his friend, the distinguished cellist Julius Rietz, in 1835 while at the pinnacle of his creative powers. All cellists will be happy to welcome this “Album Leaf” into their repertoire»).

Данное издание было нам недоступным, но, насколько можно судить по нотным фрагментам, *Assai tranquillo* – это небольшая пьеса, написанная в ре миноре (размер 3/8), представляет собой еще один образец песни без слов.



## Соната для виолончели и фортепиано № 1

Соната мажор ор. 45 была закончена композитором в 1838 году и предназначалась для его брата Пауля<sup>128</sup>. В этот период Ф. Мендельсон жил с семьей в Лейпциге, руководил симфоническими концертами Гевандхауза; именно тогда им были проведены четыре «Исторических концерта», в которых прозвучали во многом забытые сочинения классиков И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Чимарозы, А. Сальери и других. Отголоски богатого наследия словно эхом отозвались в созданной Мендельсоном Виолончельной сонате № 1. В письме к другу Фердинанду Хиллеру Ф. Мендельсон говорит, что Соната для виолончели и фортепиано Си бемоль мажор ор. 45 была задумана как результат усилий «создать что-то в связи с нехваткой современного репертуара для трио, квартетов и других сочинений с аккомпанементом»<sup>129</sup>.

Л. Тодд пишет: «Очевидно, что замыслом Феликса было представить основную линию [развития] немецкой музыки – от Баха и Генделя через Моцарта и Гайдна к Веберу и Бетховену. Подразумевалось также признание [существования] различных исторических стилей — барокко, классицизма и современного романтизма; кроме того, [формулирование] диалектики классицизма и романтизма на стадии разработки интеллектуального дискурса 1830–х годов, прежде чем она стала концептуально обычным явлением»<sup>130</sup>.

<sup>127</sup> Обе виолончельные сонаты существуют также в редакции для скрипки и фортепиано («...both cello sonatas (Opp. 45 and 58) were also published as violin sonatas a year after their original appearance...»). – Cooper, John M. *The Mendelssohns: their music in history*. Ed. by John Michael Cooper & Julie D. Prandi. Oxford, 2003 // *Musical Times*. Vol. 144, No. 1884, Autumn. P. 95).

<sup>128</sup> В том же году Ф. Мендельсоном была написана еще соната для скрипки и фортепиано Фа мажор, а также два струнных квартета – № 3 Ре мажор и № 5 мажор.

<sup>129</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, letter of 17 August 1838 // *Mendelssohn Bartholdy, Felix: Sämtliche Briefe*, vol. 6, ed. Kadja Gronkc and Alexander Staub. Kassel: Barenreiter, 2012. P. 189.

<sup>130</sup> «Discernible in Felix's programming is a main line of German music descending from Bach and Handel through Mozart and Haydn to Weber and Beethoven. Also implicit is the recognition of distinct historical styles – the baroque, classical, and modern (romantic), and further, the notion of a classic–romantic dialectic, under development in the intellectual discourse of the 1830s before

Сохраняя основные черты классической, в частности, бетховенской сонаты<sup>131</sup>, Ф. Мендельсон в то же время решает ее в подчеркнуто романтическом стиле, где на первый план выходят яркость человеческих чувств.

В статье, посвященной Сонате op. 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 Гёте или лорда Байрона»<sup>132</sup>. 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 обеих партий, поскольку они нигде не вступают в противоречие<sup>133</sup>.

Первая часть (*Allegro vivace*) – традиционное сонатное аллегро с масштабной кодой<sup>134</sup>. Здесь основную роль играют элементы непосредственно

---

it became a conceptual commonplace». (*Todd, R. Larry. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford. University Press, 2003. P. 364*).

<sup>131</sup> О. Н. Гудожникова отмечает: «В инструментальном составе с виолончелью соната получила совершенное воплощение в творчестве Л. Бетховена, пять сонат для виолончели и фортепиано которого явились подлинными шедеврами камерно-инструментальной музыки. В виолончельных сонатах Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, И. Брамса и др. стабилизировались нормативные жанровые признаки и обогатилась образно-стилистическая сфера» (*Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX–XX веков: эволюция и особенности стиля. Автореферат дис... канд. искусствоведения. 17.00.02. Магнитогорск, 2017. С. 12*).

<sup>132</sup> *Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: Музгиз, 1956. С. 209.*

<sup>133</sup> 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 назывался первым, находим в творчестве Р. Шумана и Ф. Мендельсона» (*Мухеева Н. Б. Облигатные инструменты и партия фортепиано в романтических камерных сонатах // GESJ: Musicology and Cultural Science 2016. No. 2 (14). С. 6.*

<sup>134</sup> Сонатное аллегро в сочинениях Ф. Мендельсона всесторонне представлено в работе: *Walshaw, Katharine G. Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century (2017). Electronic Thesis and Dissertation Repository. 5085. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085>. Дата обращения – 11.01.2019.*

открывающей Сонату темы активной, драматичной главной партии – классический четырехтакт первого предложения с остановкой на доминанте, четкий начальный ритм, диссонирующий тритоновый ход при опевании устоев в теме, кратковременный уход в тональность второй ступени. Все это становится своеобразным остовом, на котором выстраиваются многократно преобразованные мелодико–ритмические, ладотональные, фактурные элементы. Значимую роль играет восходящий тритон «ля – ми-бемоль», который станет ключевой интонацией и в рефрене в финале Сонаты.

### Пример 68

*Allegro vivace. M. M.  $\text{♩} = 100.$*  Composit 1838.

The musical score consists of two staves. The top staff is for Violoncello (Cello) and the bottom staff is for Pianoforte (Piano). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro vivace' with a metronome marking of quarter note = 100. The score shows a transition from a main theme to a secondary theme, with dynamic markings like *p*, *f*, and *sf*.

Переход к побочной партии осуществляется словно «уходящими» интонациями главной партии у виолончели и неизменностью фактуры фортепианного сопровождения, подготавливающих ре минор – тональность медианты, призванной не контрастировать, а мягко оттенять основной Си-бемоль мажор. Однако начальное «ре» темы побочной партии появляется лишь на мгновение, с тем, чтобы уступить место активному изложению диссонирующих септаккордов. Мелодика словно вытекает из интонаций темы главной партии, но при этом ее отличает песенный лиризм, более тонкая нюансировка, а нисходящие секундовые интонации «вздоха» вносят вполне определенный образный оттенок.

## Пример 69

The image shows a musical score for Example 69, consisting of two systems of piano and violin parts. The first system features a piano introduction with a dynamic marking of *con forza* and *f*, and a violin part with a long note. The second system continues the piano part with a *cresc.* marking and a *p* dynamic, and the violin part with a long note.

В разработке обе темы подвергаются многократному осмыслению. Умелая игра интонационными элементами, активное ладотональное движение, мастерское сочетание фактурных штрихов обоих инструментов создает головокружительное звучание, основная цель которого – передать бурю душевных переживаний героев. Переход к репризе Ф. Мендельсона осуществляется в соответствии с классическими законами формообразования, столь значимыми для творчества композитора: длительный органнй пункт на доминанте основной тональности у виолончели с аккордовым движением у фортепиано. Динамизированная реприза словно призвана усилить эмоциональное настроение каждой из тем. Но логического завершения развития композитор достигает в коде; здесь усложняется фактура, усиливается динамика, вводятся новые оттенки (в частности, появляется ремарка *con fuoco*, усиливающая лирико–драматический эмоциональный строй первой части).

В основу второй части (*Andante*) Ф. Мендельсоном положена трепетная, прерывистая тема в мягком изложении в размере 3/8, приносящем оттенок галантного менуэта<sup>135</sup>. Дважды проводимая в начале темы нисходящая квартовая интонация с выразительным пунктирным элементом, заполняется

<sup>135</sup> Э. Вольф пишет об элементах каприччио в данной части и отмечает мастерскую работу композитора с интонационным материалом См.: *Wolff, Ernst. Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlin: Harmonie, 1906. S. 138).*

последующим восходящим ходом в мягком терцовом изложении. Мелодия сначала проводится у фортепиано (оно и далее будет приобретать в данной части главенствующий оттенок), затем передается виолончели, воспринимающейся как эхо по отношению к началу темы:

### Пример 70

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It is marked 'Andante' with a tempo of 104. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the piano part with dynamics p and sf. The second system continues the piano part with dynamics p, sf, p, and sf. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment.

В средней части *Andante* композитор переводит действие в светлый Соль мажор, подчеркивая в мелодии ее мажорную основу (интересно, что тематический материал первой части становится аккомпанементом мажорной темы в средней части), плавность орнаментики без ритмически острых элементов, после которых возвращение темы в ее первоначальном облике в репризе позволяет с особой силой воспринимать ее трепетный характер. Но композитор не ограничивается прямым повторением материала; новые проведения темы подчас приобретают несколько фантастическую образность, позволяющую связать ее звучание с рядом других сочинений автора.

Финал (*Allegro assai*) композитор решает в форме рондо–сонаты, продолжая традиции классиков, в первую очередь Л. Бетховена. Интонационно–ритмическая связь между частями проявляется и здесь, способствуя образной слитности сонатного цикла. Тема главной партии (рефрен) возникает у виолончели как некий вариант основной темы первой

части, но на этот раз она сопровождается ремаркой *cantabile*, «певучесть» которой поддерживается колышущимся аккомпанементом фортепиано.

### Пример 71.

Allegro assai.  $\sigma = 92$ .

*p cantabile*

*p*

The image shows a piano score for Example 71. It consists of two systems of music. The first system has three staves: a bass staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass) with a complex accompaniment, and a bass staff with a simple harmonic line. The second system continues the same three-staff structure. The tempo is marked 'Allegro assai' with a quarter note equal to 92. The first system is marked 'p cantabile' and the second system is marked 'p'.

Тема побочной партии – еще одна «песня без слов», естественно возникающая на характерных секундовых интонациях и выдержанных нотах:

### Пример 72

*f*

*dim.*

*di ten.*

*nuen do p dolce*

*ten. ten. ten.*

*mi nuen do*

*p*

The image shows a piano score for Example 72. It consists of two systems of music. The first system has three staves: a bass staff with a melodic line, a grand staff with an accompaniment, and a bass staff with a simple harmonic line. The second system continues the same three-staff structure. The first system is marked 'f' and 'dim.'. The second system is marked 'di ten.', 'nuen do p dolce', 'ten. ten. ten.', 'mi nuen do', and 'p'.

Данная тема близка многим сочинениям Ф. Мендельсона, в частности его знаменитой песне из оп. 9 на текст Л. Уланда (*L. Uhland*) «Монахиня» («*Die Nonne*») «В тихом саду монастыря» («*Im stillen Klostergarten*»).

## Пример 73

**№ 12. Die Nonne.**  
L. Uhland.

(41) 17

Andante con moto.

Singstimme. *p*

1. Im stil - len Klo - ster -  
2. „O wohl mir, dass ge -  
3. Sie trat mit za - gem  
4. Sie sank zu sei - nen

PIANOFORTE. *p* *legato sempre*

gar - - ten ei - ne blei - che Jung - frau ging; der Mond be - schien sie  
stor - - ben der treu - e Buh - le mein! Ich darf ihn wie - der  
Schrit - - te wohl zum Ma - ri - a bild; es stand im lich - ten  
Fü - - ssen, sah auf mit Him - mels - ruh, bis ih - re Au - gen -

Отмеченная интонационная связь Сонаты с одной из вокальных миниатюр является лишь частным проявлением отличительной черты инструментального творчества Ф. Мендельсона, где песенное начало определяет характер тематизма произведений.

### Соната для виолончели и фортепиано № 2

Соната № 2 Ре мажор оп. 58 была написана в 1843 году и посвящена известному русскому виолончелисту графу Матвею Юрьевичу Виельгорскому (1794–1866), который вместе со своим братом Михаилом Юрьевичем (1788–1856) входит в число выдающихся русских меценатов, много сделавших для развития отечественного музыкального искусства своего времени. В доме Виельгорских выступали Ференц Лист, Гектор Берлиоз, Роберт и Клара Шуман<sup>136</sup>. Профессиональные занятия музыкой Матв. Ю. Виельгорского связаны с обучением у крупнейших виолончелистов – А. Мейнгардта и Б. Ромберга, в дальнейшем Виельгорский выступал в камерных ансамблях с Ф.

<sup>136</sup> См.: Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. СПб.: Тип. Н. Ф. Финдейзена. 1896. Кроме того, Клара Шуман в 1844 году вместе с Матв. Ю. Виельгорским исполнила обе виолончельные сонаты Ф. 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, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. С. 171.).

Листом, А. Л. Гензельтом, А. Вьетаном. Ему посвятили свои сочинения многие известные композиторы, в том числе А. Г. Рубинштейн (Третий струнный квартет), Б. Ромберг (Пятый (Швейцарский) концерт для виолончели с оркестром).

Исследователь Л. С. Гинзбург пишет, что соната «...относится к лучшим камерным сочинениям Мендельсона. Это глубоко поэтическое творение великого мастера, отличающееся цельностью замысла, особой яркостью тематизма и необычайно высокой техникой письма»<sup>137</sup>. 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 приёма *attacca*, введением монотематизма и мотивных реминисценций»<sup>138</sup>.

О соединении в сочинении классических и романтических черт пишет обозреватель журнала «*Vancouver Recital Society*»: «Соната № 2 для виолончели и фортепиано Мендельсона раскрывают его [творческий облик] как классико-романтического “гибрида”, кем он действительно был. Непринужденное введение классических приемов при создании симметричных, выверенных фраз сочетается с использованием тональной красочности и виртуозностью фортепиано, характерными для эпохи романтизма»<sup>139</sup>.

<sup>137</sup> Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. В 4-х книгах. Кн. 4 Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. М.: Музыка, 1978. С. 143.

<sup>138</sup> 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 материалам Международной научной конференции 6–9 апреля 2009 г. Сост. Г. Р. Консон. М.: Музыка, 2010. С. 133.

<sup>139</sup> «Mendelssohn’s second sonata for cello and piano reveals him as the Classical–Romantic hybrid that he was. An effortless practitioner of Classical etiquette in the construction of symmetrically balanced phrases, he eagerly took part in the Romantic age’s fascination with tonal colour and virtuoso keyboard writing». (Program notes: Harriet Krijgh, cello and Magda Amara, piano // Vancouver Recital Society 16–17 season. Posted on March 2, 2017. URL:



Ф. Мендельсон переосмысливает драматургический план инструментальной сонаты, где части непосредственно переходят одна в другую, что придает сочинению черты поэмности. На втором месте четырехчастного цикла Виолончельной сонаты композитор помещает Скерцо (*Allegretto scherzando*)<sup>140</sup>, оттеняющее первую часть; последующее же *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).

Первая часть Сонаты (*Allegro assai vivace*) – драматическая, необычная для композитора по накалу страстей, начинается с утверждения масштабной темы главной партии, сложной по структуре, состоящей из двух основных элементов. Первый из них соединяет *quasi*-секвентное проведение основного мотива, где активное, динамичное звучание Ре мажора сменяется его минорным вариантом. Энергичное в целом движение смягчается, однако, размером 6/8, скрытая триольность которого ослабляет драматический накал:

---

<https://vanrecital.com/2017/03/program-notes-harriet-krijgh-cello-magda-amara-piano/>. Дата обращения 12.01.2019.

<sup>140</sup> Напомним, что Скерцо как часть сонатного цикла встречается, в частности, в творчестве Л. Бетховена. Например, его Фортепианная соната № 18 Ля-бемоль мажор (ор. 31, № 3) решена композитором как четырехчастный цикл, где вторая часть – Скерцо. В свою трехчастную Виолончельную сонату № 3 Ля мажор Бетховен в качестве второй части также вводит Скерцо, традиционную же медленную часть делает первым разделом финала. В творчестве самого Ф. 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).

## Пример 74

Violoncello. *Allegro assai vivace.*

Pianoforte. *Allegro assai vivace.*

Второй элемент темы главной партии, в противоположность первому, построен на плавной мелодии преимущественно нисходящего движения, без скачков (за исключением одного, звучащего в начале) и ровным ритмом:

## Пример 75

Соотношение партий обоих инструментов позволяет говорить об абсолютном равенстве; тема в их исполнении воспринимается в целостном звучании, где важно ее тембровое «раздвоение», обогащающее основной образ.

Побочную партию Ф. Мендельсон традиционно для себя решает в характере «песни без слов». При этом интонационно (движение, опирающееся на звуки трезвучия) и метро-ритмически (сохранение размера 6/8) темы главной и побочной партий оказываются близки. Песенность же теме,

звучащей у виолончели, придают и ее ярко выраженный сольный характер, и в определенной мере фортепианное сопровождение, более характерное для вокальной миниатюры:

### Пример 76



Разработка отличается активным тонально-гармоническим развитием, где мастерство композитора позволяет многогранно раскрыть образное богатство обеих тем. Их возвращение в репризе окрашено выразительными нюансами, придающими теме главной партии большую камерность, а теме побочной – большую таинственность. Значимую функцию в первой части выполняет виртуозная кода, утверждающая светлое начало. Здесь особую роль играет партия фортепиано, бурные, виртуозные пассажи которой создают особое энергичное завершение данной части.

Вторая часть (Ре мажор), как отмечалось, решена композитором в жанре скерцо, где в очередной раз обнаруживается его умение создавать выразительные шутливые образы, применяя для этого необычные инструментальные приемы. Отметим вновь, что жанр Скерцо характерен для Ф. Мендельсона, особую популярность, как известно, завоевало «Скерцо» из музыки к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», рисуящее мир эльфов, резвящихся в таинственном ночном лесу<sup>141</sup>. Этот фантастический оттенок в той или иной степени обнаруживается и в Скерцо рассматриваемой виолончельной сонаты.

<sup>141</sup> Ф. Мендельсоном в данном жанре также написаны самостоятельные фортепианные опусы: Скерцо си минор, Скерцо и каприччио фа-диез минор, Скерцо-каприччио Ля мажор. Скерцо как часть инструментального цикла у Ф. Мендельсона отмечается, в частности, в Фортепианном трио № 1 (ор. 49) и № 2 (ор. 66) и других сочинениях.

Исследователь пишет в связи со Струнным квартетом ор. 44 № 2 ми минор (1837): «Прекрасное многотемное возвышенно–серьезное сонатное *allegro* сменяется типично фантастическим мендельсоновским скерцо, называемым известным исследователем камерного творчества Мендельсона Ф. Круммахером “*Elfenmusik, Elfenscherzo, Elfenstück*”<sup>142</sup>. Скерцозная сфера образов, которая эволюционирует в творчестве Мендельсона, проникает в разные по жанру его произведения, в данном случае она играет небольшую роль интермеццо между двумя лирическими частями цикла»<sup>143</sup>.

Удивительно выстроена основная стаккатная тема: проведенная первоначально у фортепиано, она подхватывается виолончелью в исполнении приемом *pizzicato*, сравнительно редкого в те годы в практике виолончелистов.

### Пример 77



Скерцозность не сохраняется Ф. Мендельсоном на протяжении всей части: ее сложное трехчастное строение позволяет композитору ввести контрастные разделы иного плана. Драматически насыщенно звучит эпизод солирующей виолончели, возникают и эпизоды лирически распевные, но преобладающим остается скерцозное настроение.

<sup>142</sup> Автор высказывания ссылается на исследование: *Krummacher F. Mendelssohn der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streichen. München, 1978. S. 425.*

<sup>143</sup> *Питина С. Н. Музыкальная культура Германии и Австрии в середине XIX века. Ф. Мендельсон–Бартольди. Творческий облик и музыкально–просветительская деятельность. Инструментальная музыка. Р. Шуман. Опера «Геновева» // Учебное пособие Музыка Австрии и Германии XIX века. В 3–х книгах. Книга 2–я. М.: Музыка, 1990. С. 87.*

Третья часть, сравнительно небольшая по масштабам, обозначает контрастную образную область, переключая действие в сферу драматического монолога. Его введение предваряется протяженным фортепианным вступлением, арпеджированная аккордовая последовательность которого предопределяет эпический настрой. Л. Тодд определяет вступление как хорал, привносящий в камерность элемент духовности<sup>144</sup>. Развернутая тема, близкая к речитативу, становится важным виолончельным эпизодом (авторская ремарка – *appassionato ed animato*)<sup>145</sup>, где фортепиано осуществляет дополняющую функцию, обозначая выразительные подголоски основной мелодии.

### Пример 78

The image shows a musical score for Example 78, consisting of three systems of staves. The first system is for piano and includes the tempo marking 'Adagio' and the instruction 'sempre arpeggiando con Pedale'. The second system is for piano and cello/violoncello, with the tempo marking 'Adagio' and the instruction 'con Flautocele'. The third system is for piano and cello/violoncello, with the instruction 'cresc.' appearing twice.

Четвертая часть (*Molto allegro e vivace*), насыщенная по развитию, обобщает образно–драматургические линии всех предшествующих частей и выстроена на их темах. В рамках формы сонатного аллегро композитором словно происходит осмысление и суммирование всего материала, в определенной мере подводящего итог многочастной композиции. Тема

<sup>144</sup> «The third movement opens with a freely composed chorale for piano solo, performed in an arpeggiated style <...> that injects a spiritual element into the chamber medium». (Todd, R. L. Mendelssohn. A Life in Music. New York : Oxford University Press, 2003. P. 455.)

<sup>145</sup> Аналогично рассматривает выделенные элементы музыкальной речи Э. Вольф; он пишет:»Как хорал, поддерживаемый арпеджированными аккордами по всей клавиатуре рояля, декламирует виолончель выразительный речитатив« (Wolff, Ernst. Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlin: Harmonie, 1906. S. 159).

главной партии особенно близка теме второй части Сонаты, сохраняя ее энергичный характер. Основная нагрузка в изложении принадлежит фортепиано, виолончелью же сначала исполняются отдельные интонационные элементы, а лишь потом тема проводится целиком:

### Пример 79

Molto Allegro e vivace.

Molto Allegro e vivace.

Побочная партия, интонационно связанная с медленной третьей частью Сонаты, раскрывает еще один лирический песенный образ, значительно расширяя камерную сферу сочинения:

### Пример 80

Заложенная изначально в данной части динамичность многократно усиливается на протяжении последующих разделов, достигая высшего эмоционального накала в коде, утверждающей приоритет главной партии, обобщающей интонации предшествующих частей.

## Концертные вариации для виолончели и фортепиано

Цикл «Концертные вариации» (Ре мажор оп. 17) был создан Ф. Мендельсоном в 1829 году также для его брата Пауля и посвящен ему. Композитор обращается к жару вариаций, сыгравших существенную роль в его творчестве<sup>146</sup>. Популярность завоевали, в частности, его фортепианные «Серьезные вариации» (оп. 54, 1841), написанные в противовес весьма распространенным в то время вариациям, задачей которых было продемонстрировать виртуозность и блеск исполнительской техники, подчас в ущерб глубокому раскрытию основной темы–образа. Цикл «Концертные вариации» первоначально был определен автором как «Анданте с вариациями», при публикации же он получил нынешнее название<sup>147</sup>.

«Концертные вариации» уже своим названием определяют принадлежность произведения к типу сочинений для исполнения на эстраде, хотя и были связаны с традицией салонного (домашнего) музицирования. Цикл складывается из проведения темы и восьми вариаций.

Ф. Мендельсон использует форму свободных вариаций<sup>148</sup>, применяя многообразные приемы работы с материалом. Кроме того, 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 шестой, седьмой и восьмой вариаций

<sup>146</sup> Отметим другие циклы вариаций в творчестве Ф. Мендельсона: Variations, op. 83, Andante and Variations, op. 83a, Variations, op. 82.

<sup>147</sup> «...В конце месяца он датирует автограф Анданте с вариациями для виолончели и фортепиано, опубликованного в 1830 году как Концертные вариации оп.17» (*Todd R. L. Mendelssohn. A Life in Music. P. 195*).

<sup>148</sup> «Принято различать вариационные формы строгие и свободные. Строгие вариации сохраняют общую структуру (форму) темы, ее протяженность, темп, метр, тональность. Свободные – не придерживаются этих ограничений, могут изменять также и названные стороны темы. <...> К строгим вариациям, кроме их основного вила, который можно также назвать фигурационным, относятся и два более специальных вида: вариации на выдержанную (неизменную) мелодию (варьируется сопровождение) и вариации на выдержанный (неизменный) басовый голос (варьируются другие голоса)». (*Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Учеб. пособие. 2–е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. С. 291*).

с кодой обозначает черты сложной трехчастной формы, где особую драматургическую нагрузку несет третья часть.

Характер темы близок незамысловатому, спокойному фольклорному песенному напеву, изложенному в четкой квадратной структуре (период, 32 такта, *Andante con moto*)<sup>149</sup>. Композитор сохраняет основной Ре мажор на протяжении всего периода, оттеняя его лишь кратковременным введением четвертой повышенной ступени (вводный тон к доминанте).

Сначала тема проводится у фортепиано, виолончель же проводит второй ее голос, далее инструменты меняются местами.

### Пример 81

The image shows a musical score for Example 81. It consists of two staves: Violoncello (Cello) and Pianoforte (Piano). The Violoncello part is in the bass clef and plays a simple, folk-like melody. The Pianoforte part is in the treble and bass clefs and provides accompaniment. The word 'THEMA.' is written above the first few measures of the piano part. The score is in 3/4 time and D major.

Миниатюрная первая вариация (16 тактов) построена на проведении неизменной темы целиком у виолончели, фортепиано же выстраивает аккомпанемент сначала как одноголосное «пиццикатное», потом двухголосное дополнение к ней. Лишь в конце в партии фортепиано мелодическая фраза в нижнем регистре возникает словно отголосок темы. Вторая вариация (16 тактов) излагает тему у виолончели уже в свободном виде, фортепианное сопровождение приобретает импровизационный характер. Более подвижная третья вариация (16 тактов, *Piu vivace*) отводит виолончели роль виртуозных фигураций на основе темы, которая в фактурно

<sup>149</sup> Об этом пишет Э. Вольф: «Приятная народная песня как тема трансформируется в восьми вариаций, которые содержат весьма полезные для исполнителей задачи средней трудности». (*Ernst, Wolff. Felix Mendelssohn Bartholdy. S. 57*).



усложненном и преобразованном виде сосредоточена в партии фортепиано. В четвертой вариации (23 такта, *Allegro con fuoco*) композитор резко меняет характер темы, лишь в конце поручая ее проведение виолончели. Основной же раздел вариации представлен как свободная виртуозная фортепианная пьеса с небольшими вступлениями виолончели. Образно продолжающая предыдущую пятая вариация (26 тактов, *L'istesso tempo*) демонстрирует тему с новой стороны, привнося в нее токатный оттенок. Шестой вариации (16 тактов, *L'istesso tempo*) отведена роль фигурационной связки, призванной подготовить весьма значимую седьмую вариацию (77 тактов, ре минор, *Presto ed agitato*)<sup>150</sup>. Она воспринимается как самостоятельная пьеса: контрастная в ладовом отношении, обогащенная новыми виолончельными штрихами, с активным сопровождением фортепиано, вариация эта рождает ощущение смыслового центра сочинения. В репризе вариации тема, оставаясь в миноре, во многом возвращается к первоначальному облику, где «стихшее» фортепиано выполняет функцию его дополнения. Восьмая вариация (Ре мажор, *Tempo I*), непосредственно вытекающая из предыдущей, состоит из двух неравнозначных частей: проведения темы (16 тактов) в характере, близком первоначальному, и масштабной виртуозной коды (75 тактов), где тема предстает в контрастном образном контексте. «В последней вариации тема возвращается, только в подвергшейся расширению стреттообразной коде, прежде чем наступит спокойное завершение»<sup>151</sup>.

На протяжении вариационного цикла тема подвергается разнообразным преобразованиям: она становится драматическим монологом, обретает

---

<sup>150</sup> Линдсей Куб отмечает: «Шестая [вариация] с ее устойчивой нежной лирикой является идеальным контрастом для бурной, драматической, минорной седьмой [вариации], где снова слышны отголоски Бетховена» («The sixth – with its gentle, yet insistent lyricism – is the perfect foil to the stormy, minor-key drama of the extended seventh – again recalling the spirit of Beethoven (a major influence at the time)»). (*Koob, Lindsay. Notes to: Mendelssohn's Music for Cello and Piano. Part 1. URL: <https://delosmusic.com/mendelssohns-music-for-cello-and-piano/>. Дата обращения: 24.12.2018).*

<sup>151</sup> «In the final variation, the theme returns, only to undergo expansion in a free, stretto-like coda before the composition comes to a tranquil close». (*Todd R. L. Mendelssohn. A Life in Music. P. 195*).

минорный оттенок, обогащается подголосками, становящимися самостоятельными мелодическими элементами, получает гармоническое и полифоническое развитие, дополняется новыми ритмическими элементами. Соотношение виолончели и фортепиано уравновешено, они выступают во всех ситуациях как равноправные партнеры. Разнообразная фортепианная фактура, богатая, по-романтически виртуозная, идеально соединяется с виолончельной, где композитор выразительно использует низкий регистр инструмента, вводит приемы рельефной фразировки, применяет разнообразное темброво-колористическое варьирование и богатство штрихов.

### **Песня без слов**

«Песни без слов» являются, как известно, своеобразной визитной карточкой творчества Ф. Мендельсона. Написанные им фортепианные пьесы, отразившие стремление к созданию романтической миниатюры, стали самым популярным жанром, связанным с именем музыканта. К. В. Зенкин отмечает: «“Песни без слов” написаны для домашнего музицирования, однако весь их облик говорит о том, что в исполнителе предполагается и достаточно высокий уровень владения инструментом и, самое главное, настоящий профессионализм музыканта»<sup>152</sup>. Композитором написаны в течение жизни около 50 пьес: первая из восьми тетрадей (op. 19 b) возникла в 1829–1830-х годах, когда молодой Ф. Мендельсон путешествовал по Италии и Швейцарии; последние тетради (op. 85 и op. 102) опубликованы уже после его смерти.

Наряду с многочисленными миниатюрами для фортепиано появилась единственная «Песня без слов» для виолончели, сохраняющая все

---

<sup>152</sup> Зенкин К. В. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры // Ф. Мендельсон–Бартольди и традиции музыкального профессионализма. Харьков: Институт музыкознания, 1995. С. 11.

особенности жанра<sup>153</sup>. Композитор создал ее для известной французской виолончелистки Лизы Кристиани<sup>154</sup>.

Пьеса op. 109, неторопливая по характеру, написана в тональности Ре мажор (как и Концертные вариации и Соната № 2) в трехчастной форме, где контрастная середина переводит звучание в одноименный минор. Основная песенная тема, близкая многим виолончельным мелодиям композитора, характеризуется также плавностью голосоведения, опорой на звуки тонического трезвучия, мягкостью ритмического рисунка.

### Пример 82

В средней части основной образ приобретает более тревожный, взволнованный характер, частично сохраняющийся и в репризе. В целом создается характерный для Ф. Мендельсона романтический образ нежной, возвышенной грусти, столь часто проявляющийся в его сочинениях.

<sup>153</sup> В определенном смысле предтечей данного жанра можно считать пьесы Л. Бетховена: Романс для скрипки с оркестром op. 40 Соль мажор и op. 50 фа минор.

<sup>154</sup> Lisa Cristiani (1827–1853). Настоящее имя – Элиза Кретъен (Elise Chrétien). Творческие выступления виолончелистки были в значительной степени связаны с Россией. Впервые приехав в Петербург в 1847 году, она в последующие годы совершала поездки по всей России, в том числе в Сибири и на Дальнем Востоке. С 1852 г. она гастролировала в западных и южных землях России; в 1853 г. ее выступление в Пятигорске слушал Л. Н. Толстой. Кристиани скончалась в Новочеркасске от холеры в 1853 г.

Обобщая сделанные наблюдения, отметим, что произведения для дуэта какого-либо струнного инструмента (скрипки, альты или виолончели) и фортепиано хотя и не занимают столь же значительного места в наследии Ф. Мендельсона как фортепианная или симфоническая музыка, но отражают важное направление, связанное с созданием камерных образцов, отмеченных, с одной стороны, преемственностью по отношению к наследию классиков, с другой же — очевидной устремленностью к романтическому звучанию. При этом композитор сам осознавал незрелость или неровность ряда созданных им дуэтных сочинений, обозначив лишь некоторых из них номерами опусов, а отдельные произведения вообще стали известными только спустя много лет после смерти автора.

Основной корпус данных творений связан с самым популярным инструментальным жанром — сонатой, хотя Ф. Мендельсон писал сочинения и других жанров, в том числе вариации, программные пьесы. 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, Ф. Мендельсон расширяет структурную палитру составляющих его разделов жанрами или «из прошлого» (менуэт), или современными («песня без слов»), во всех случаях обогащая звучание сонатного цикла. 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 более сложных драматургических черт. Отметим и значение элементов «театрализации» в сонатном цикле, связанное с введением сольных речитативных эпизодов, обозначающих условную фигуру «рассказчика» (Соната для скрипки и фортепиано № 2).

Важную роль в объединении циклов выполняет интонационная связь каждой из 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<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> Для полноты картины следует упомянуть ещё два камерно-инструментальных сочинения Мендельсона: Концертштюк фа минор и Концертштюк ре минор для кларнета, бассетгорна и фортепиано. Они сочинены в конце 1832 – начале 1833 в Дюссельдорфе и стали *postum* опусами. 113 и 114. Заказчиком был известный кларнетист Генрих Берман, который прославился исполнением написанных для него кларнетовых произведений К.М.Вебера. Берман и сыграл оба Концертштюка вместе со своим сыном Карлом. В этих концертных пьесах Мендельсон намеренно подражает Веберу, пародируя даже названия: например, автограф ор.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 на пассажную технику. 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 довольно популярны. Поэтому автор даже осуществил редакцию Концертштюка ор.113 для кларнета и бассетгорна с оркестром.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение автор этих строк хотел бы вновь признаться в главной причине, побудившей обратиться к творчеству великого немецкого романтика, Причина эта не носит научного характера. Она чисто эмоциональная: чувство любви к музыке Феликса Мендельсона-Бартольди. Когда-то, только начав заниматься игрой на фортепиано, я услышала по радио поразительной красоты мелодию. То была мендельсоновская «Песня гондольера». С этой мелодией я живу и сегодня. Чистота и искренность ее греют душу в минуты радости и тревоги, побуждают задуматься о высшем смысле нашего существования в этом мире. И потому, поступив в аспирантуру, я не колеблясь, избрала тему, связанную с творчеством любимого композитора. Надеюсь, это чувство оставило свой след на страницах диссертации.

Теперь о научных выводах.

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 Китае. 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. В них поражает фантастическая интенсивность развития таланта воспитанника К. Цельтера. «Учебность», обычно хорошо заметная в начальный период формирования творческой индивидуальности любого композитора, у Мендельсона фактически отсутствует: пожалуй, лишь в сочинениях

одиннадцати-двенадцатилетнего мальчика (скрипичная соната Фа мажор, фортепианный квартет ре минор), можно почувствовать порой некоторую неловкость обращения с музыкальным материалом и следование сложившимся жанровым шаблонам. Но уже о двух фортепианных квартетах 1822–1823 годов можно говорить как о профессионально состоятельных сочинениях, где автор демонстрирует и знание жанра, и умение строить форму, и владение специфической фактурой фортепианно-квартетного типа. А в увидевших свет в 1824–1825 годах фортепианном секстете и Третьем фортепианном квартете нет и тени ученичества: это полноценные многочастные творения, выполненные рукой оригинального художника, со своим незаемным видением и слышанием окружающего мира. Последовавший за ними струнный Октет вообще единодушно считается одним из мендельсоновских шедевров, что полностью соответствует действительности: блистательное творение, в котором автор предстает художником, не только бесподобно владеющим техникой сочинения музыки, но и композитором-драматургом, умеющим сопрягать поэзию высоких романтических чувств с «железной» логикой классической многочастной структуры.

В связи с этим необходимо подчеркнуть, что Мендельсон приступил к созданию чисто струнных ансамблей **после** того, как сочинил три фортепианных квинтета. Опыт необнародованного и оставшегося в архиве струнного квартета мажор, видимо, побудил композитора в первую очередь, представить сочинения с участием фортепиано как более близкие ему – блистательному пианисту – по духу, в исполнении которых он мог проявить свои лидерские исполнительские качества.

В конце 1820-х годов Мендельсон, напротив, меняет жанровые ориентиры и начинает активно осваивать жанр струнного ансамбля: вслед за Октетом появляются Первый квинтет и два квартета. Его вдохновляла перспектива быстрого распространения этих сочинений, их востребованность среди исполнителей, остро нуждавшихся в современной квартетной

литературе. Интерес к жанру поддерживался и постоянным общением со старшим другом и учителем – скрипачом Э. Ритцем.

Вторая группа камерно-инструментальных опусов относится к концу 1830-х годов. Это Первое фортепианное трио, три струнных квартета ор. 44 и две сонаты – Фа мажорная скрипичная и Первая виолончельная. Все они в полной мере отражают зрелый мендельсоновский стиль, с его исключительным по красоте и обаянию мелодизмом, развитым гармоническим строем и широким спектром стилистических ассоциаций, включающих как классические (моцартовского и бетховенского генезиса), так и романтические образы. Специфической особенностью данных произведений является фундаментальная роль полифонических элементов, включающих не только имитационные приемы как таковые, но и целостные полифонические структуры. Впрочем, полифония всегда была «коньком» Мендельсона, он ее активно включал и в свои первые камерно-инструментальные опусы. Но в сочинениях конца 30-х полифоническое начало «прослаивает» всю фактурную ткань, становится обязательным элементом интонационного развития, проникающим не только в разработочные, но и в экспозиционные разделы формы. Композитор органично сочетает гомофонно-гармоническое изложение с полифоническими приемами, притом помимо собственно имитационной полифонии, активно пользуется естественной контрастной полифонией, проистекающей из специфики многоголосного изложения ансамблевой партитуры. Лидирующая роль примариуса в квартетах несомненна, первая скрипка «ведет действие», задавая тон всему развертыванию музыкальной ткани, но остальные участники ансамбля то и дело вступают с лидером в полифонический диалог, то поддерживая его, то контрастно противопоставляя ему свои линии.

Отчетливо выявляется в это время и принципиально разный подход к жанрам струнного квартета, сонаты и трио с участием фортепиано. Если в квартетах соотношение партий в целом зиждется на функциональной связи каждого из четырех струнных голосов, выполняющих определенные



темброво-конструктивные функции при ведущей линии первой скрипки, находящихся в ее тени второй скрипки и альты и обеспечивающей гармоническую басовую опору виолончели, то в сонатах и особенно в трио очевиден крен в сторону фортепианной партии. Пианист *par excellence* Мендельсон не мог не воспользоваться всей мощью, всеми возможностями фортепиано, безоговорочно выполняющего функцию опоры, звукового фундамента, ведущего голоса в дуэте или трио. Не случайно в фортепианной партии сонат и трио практически нет пауз, автор намеренно сосредотачивает ведущие тематические линии у фортепиано, преимущественно отдавая струнным лирические сольные эпизоды либо повторные (вслед за пианистом) проведения тематического материала.

Третья группа камерно-инструментальных сочинений написана в последние годы жизни композитора: 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 них сконцентрировано всё, что наработал мастер за четверть века неустанного творческого труда в камерно-инструментальном жанрах. Не теряя лирического обаяния, музыка Мендельсона приобретает новые черты, становится глубже, сильнее, трагичнее. Словно предчувствуя близкую смерть, он обращается к темам глобально философского звучания: не случайно его творческий путь венчает монументальная оратория «Илия», которая скорее ассоциируется с баховскими «Страстями», нежели с современной автору романтической хоровой музыкой. И столь же не случайно рядом с ораторией стоят Второе трио и Шестой квартет: в них очевидно укрупнение масштабов целого, расширение и обогащение стилиевой палитры, внутренняя конфликтность, близкая тому, что проповедовал друг и соратник Мендельсона Р. Шуман: Флорестан и Эвзебий как отражение двойственности окружающего мира – мира, далеко не всегда благоволящего художнику. Та трагическая мрачная бездна, которая открывается перед героем Шестого квартета с тремя

его фа-минорными частями или бесконечная череда драматических образов Трио, с его предвосхищениями гигантских брамсовских кульминаций (напомним, что две темы из первой и последней частей этого опуса Брамс ввел в созданные в первой половине 1850-х годов Третий фортепианный квартет и Третью фортепианную сонату), эти образные линии ранее не были типичны для светлого и оптимистического мировосприятия Мендельсона. Всё это – свидетельства непрерывного творческого роста композитора, вызревания в стиле и содержании его сочинений новых тенденций, основанных на синтезе принципов, опирающихся на комплекс художественных средств, накопленных его великими предшественниками и современниками.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ***На русском языке*

1. Асафьев, Б. В. О симфонической и камерной музыке / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1981. – 216 с. – Текст : непосредственный.
2. Бялый, И. Е. Жанровые истоки и пути формирования классического типа фортепианного трио: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / И. Е. Бялый; Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1981. – 212 с. – Текст : непосредственный.
3. Воротной, М. В. Ф. Мендельсон-Бартольди. Серьезные вариации. Op. 54. / М. В. Воротной // Мастер класс на дому. — Санкт-Петербург: Композитор• Санкт-Петербург, 2010. — 28 с. – Текст : непосредственный.
4. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства. В 4–х книгах / Л. С. Гинзбург. – Москва: Музыка, 1978. – Кн. 4. Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. – 407 с. – Текст : непосредственный.
5. Васильев, А. В., Самойлова, Н. К. Фортепианное трио: особенности классического этапа в эволюции жанра / А. В. Васильев, Н. К. Самойлова. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). – Тамбов: Грамота, 2015. – № 11. – Ч. 3. – С. 33–36.
6. Ворбс, Г. Ф. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников // Пер. с нем. В. Розанова / Г. Ф. Ворбс. – Москва: Музыка, 1966. – 337 с. – Текст : непосредственный.
7. Гайдамович, Т. А. Русское фортепианное трио. История жанра. Вопросы интерпретации / Т. А. Гайдамович. – Москва: Музыка, 2005. 261 с.– Текст : непосредственный.

8. Гудожникова, О. Н. Истоки жанра сонаты для виолончели и фортепиано / О. Н. Гудожникова. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкально–исполнительского искусства: Материалы межвуз. науч.–практ. конф. с междунар. участием. 19–20 мая 2014 года. – Магнитогорск: изд. МаГК, 2014. – Вып. 2. – С. 68–85.

9. Гудожникова, О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX–XX веков: эволюция и особенности стиля : Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / О. Н. Гудожникова; место защиты. – Магнитогорск, 2017. – 23 с. – Текст : непосредственный.

10. Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди // Пер. с немецкого Л. А. Мазеля / В. Дамс. – М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. – 54 с. – Текст : непосредственный.

11. 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. Сб. статей по материалам Международной научной конференции 6–9 апреля 2009 г. / Сост. Г. Р. Консон. – Москва: Музыка, 2010. – С. 129–141.

12. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман (Очерк жизни и творчества) / Д. В. Житомирский. – Москва: Музыка, 1964. – 880 с. – Текст : непосредственный.

13. Зенкин, К. В. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры / К. В. Зенкин. – Текст : непосредственный // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. – Харьков: Институт музыкознания, 1995. – С. 9–15.

14. Карачевцева, И. Движение как фактор организации музыкального целого в сонате для скрипки и фортепиано *F-dur* Ф. Мендельсона / И. Карачевцева. – Текст : непосредственный // Науковий вісник Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2014. – Вип. 111. – С. 74–82.

15. Кучеренко, С. И. Скрипичные опусы Ф. Мендельсона: синтез традиции и новаторства / С. И. Кучеренко. – Текст : непосредственный // *Аспекты исторического музыковедения*. – 2017. – № 10. – С. 35–50.

16. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений. Учеб. пособие. 2–е изд. доп. и перераб. / Л. А. Мазель. – Москва: Музыка, 1979. – 536 с. – Текст : непосредственный.

17. Мазель, Л. А., Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – Москва: Музыка, 1967. – 757 с. – Текст : непосредственный.

18. Михеева, Н. Б. Облигатные инструменты и партия фортепиано в романтических камерных сонатах / Н. Б. Михеева. – Текст : непосредственный // *GESJ: Musicology and Cultural Science*. – 2016. – № 2 (14). – Р. 3–8.

19. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва: ВЛАДОС, 2003. – 248 с. – Текст : непосредственный.

20. Одоевский, В. Ф. О музыке князя Антона Радзивилла на «Фауста» Гете / В. Ф. Одоевский. – Текст : непосредственный // *Музыкально-литературное наследие*. – Москва: Музгиз, 1956. – С. 134–137.

21. Питина, С. Н. Ф. Мендельсон-Бартольди. Инструментальная музыка: Учебное пособие / С. Н. Питина. – Текст : непосредственный // *Музыка Австрии и Германии*. В 2-х кн. / Под ред. Т. Э. Цытович. – Москва: Музыка, 1990. – Кн. 2. – С.32–106.

22. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт 1968–1975 гг. / Л. Н. Раабен. – Л.: Музыка, 1967. – 307 с. – Текст : непосредственный.

23. Самойлова, Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство /

Н. К. Самойлова; Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2011. – 191 с. – Текст : непосредственный.

24. Самойлова, Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Н. К. Самойлова; Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2011. – 22 с. – Текст : непосредственный.

25. Сапонов, М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана / М. А. Сапонов. – Москва: Дека–ВС, 2004. – 305 с. – Текст : непосредственный.

26. Софронов, Ф. М. Аннотация / Ф. М. Софронов // Тигран Алиханов и Московский струнный квартет – Танеев: *Piano Quintet* op. 30 / Мендельсон-Бартольди: *Piano Quartet* op. 3 (APE). – Москва : Фирма Мелодия, 2008.

27. Стасов, В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России / В. В. Стасов. – Санкт-Петербург: Тип. Н. Ф. Финдейзена, 1896. – 197 с. – Текст : непосредственный.

28. П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк. Переписка: в 4-х томах. 1876–1890 / Сост., науч.-текстологическая ред., коммент. П. Е. Вайдман. – Челябинск: МРІ, 2010. – Т. 3. – 830 с. – Текст : непосредственный.

29. Шамирзаева, Г. Ю. Виолончельная музыка Феликса Мендельсона-Бартольди. Вопросы исполнительской интерпретации: Учеб.-метод. пособие для высших музыкальных образовательных учреждений / Г.Ю. Шамирзаева. – Ташкент: Изд-во Гос. консерватории Узбекистана, 2010. – 101 с. – Текст : непосредственный.

30. Широкова, В. П. О прототипах метроритмической организации тематизма *concerto-grosso* в музыке Барокко / В. П. Широкова. – Текст : непосредственный // Ритм и форма : Сб. ст. / Ред.: Н. Ю. Афолина, Л. П. Иванова. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2002. С. – 59–96.

31. Штейнпресс, Б. С. Феликс Мендельсон-Бартольди в истории и современности // Штейнпресс Б.С. Очерки и этюды. – Москва: Советский композитор, 1979. – С. 191–196. – Текст : непосредственный.

32. Шуман, Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. – Москва: Музгиз, 1956. – 400 с. – Текст : непосредственный.

33. Царева, Е. М. «Великолепная отрасль программного искусства...». О камерных ансамблях / Е. М. Царева. – Текст : непосредственный // Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847). 200 лет со дня рождения. Буклет / Ред.-сост. Д. Р. Петров. – Москва: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – С. 44–49.

34. Царегородцева, Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Л. М. Царегородцева; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2005. – 224 с. – Текст : непосредственный.

35. Царегородцева, Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Л. М. Царегородцева; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2005. – 24 с. – Текст : непосредственный.

36. Чайкин, С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамбле: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / С. Г. Чайкин; Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2008. – 23 с. – Текст : непосредственный.

*На иностранных языках*

37. Allgemeine musikalische Zeitung [Direct text]. – 1824. – № 12 (Den. 18 März). – S. 181–184.

38. Allgemeine musikalische Zeitung [Direct text]. – 1840. – Vol. 42. Cols. S. 138–139.

39. Ahrens, Christian. «Schuberts Kammermusik in der Musikkritik des 19. Jahrhunderts», in Festschrift für Rudolf Elvers / Christian Ahrens. – Tutzing: Hans Schneider, 1985. – 9 S. [Direct text].
40. Autographen, Erstausgaben und Frühdrucke der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipziger Bibliotheken und Archiven / Ed. Peter Krause. – Leipzig: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, 1972. – 89 s. [Direct text].
41. Barbedette. Hippolyte. Felix Mendelssohn (Bartholdy): Sa vie et ses oeuvres. – Paris: Hugel, 1868. – 167 p. [Direct text].
42. Becking, Gustav. Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle / Gustav Becking. – Augsburg: Benno Filser Verlag, 1928. – 216 S. [Direct text].
43. Benedict, Jules. Sketch of the Life and Works of the Late Felix Mendelssohn Bartholdy / Jules Benedict. – London: John Murray, 1850. – 66 p. [Direct text].
44. Berliner allgemeine musikalische [Direct text]. – Zeitung, 1824. – № 19 (Den. 12. Mai). – S. 168–169.
45. Blackburn, Vernon. Mendelssohn / Vernon Blackburn – London: George Bell & Sons, 1904. – 78 S. [Direct text].
46. Bolliger, Max. «Das Wunderkind: Felix Mendelssohn Bartholdy. 1809–1847» / Max Bolliger. – Stuttgart: Hubert Frauenfeld, 1977. – 164 s. [Direct text].
47. Botstein, Leon. «The Aesthetics of Assimilation and Affirmation: Reconstructing the Career of Felix Mendelssohn» / Leon Botstein [Direct text] // Mendelssohn and his World / in Todd (ed.). – Duesseldorf, Heinrich Heine Verlag, 1997 – P. 5–42.
48. Botstein, Leon. Ed. Felix Mendelssohn –Mitwelt und Nachwelt: Bericht zum I / Leon Botstein [Direct text] // Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. – Juni, 1993. – Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996. – 134 S.
49. Brodbeck, David. «Eine kleine Kirchenmusik: A New Canon, a Revised Cadence, and an Obscure “Coda” by Mendelssohn» / David Brodbeck [Direct text] // Journal of Musicology. – № 12. – 1994. – P. 179–203.



50. Brown, Clive. *A Portrait of Mendelssohn / Clive Brown*. – Yale University Press, 2003. – 551 p. [Direct text].
51. Cooper, John M. *The Mendelssohns: their music in history*. Ed. by John Michael Cooper & Julie D. Prandi / John M. Cooper [Direct text] // *Musical Times*. Vol. 144, No. 1884, Autumn. – Oxford, 2003. – P. 91–97.
52. Cooper J. M., Mace A. R. *Felix Mendelssohn Bartholdy: A Research and Information Guide / J. M. Cooper, A. R. Mace*. – London: Taylor & Francis Ltd, 2011. – 304 p. [Direct text].
53. Dahlhaus, Carl. Ed. *Das Problem Mendelssohn. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 41 / Carl Dahlhaus*. – Regensburg: Gustav Bosse, 1974. – 212 S. [Direct text].
54. Donner, Eka. *Felix Mendelssohn Bartholdy: Aus der Partitur eines Musikerlebens / Eka Donner*. – Dtisseldorf: Droste, 1992. – 160 s. [Direct text].
55. Elvers, Rudolf, Hanycunter, Klein. Eds. *Die Mendelssohns in Berlin: Eine Familie und ihre Stadt Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ausstellungskatalog 20 / Rudolf Elvers, Klein Hanycunter*. – Berlin: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, 1983. – 266 S. [Direct text].
56. Elvers, Rudolf. «Frühe Quellen zur Biographie Felix Mendelssohn Bartholdy» / Rudolf Elvers [Direct text] // In *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongress-Bericht*. Berlin, 1994 / Ed. Christian Martin Schmidt. – Wiesbaden Breitkopf & Hand, 1997. – S.17–22.
57. Ernouf, Alfred August. *L'Art musical du XIX<sup>e</sup> siecle. Compositeurs celebres: Beethoven—Rossini—Meyerbeer—Mendelssohn—Schumann / Alfred August Ernouf*. – Pans Perrin, 1888. – 351 p. [Direct text].
58. *Felix Mendelssohn Bartholdy: A Guide to Research with an Introduction to Research Concerning Fanny Hensel (Routledge Music Bibliographies)*. – 2001. – 278 p.
59. Fetis. F. J. *Biographie Universelle des Musician. 8 vols / F. J. Fetis*. – Brussels: Melinc. Cans & Cie, 1840. [Direct text].

60. Filips, Christian. *Der Singemeister Carl Friedrich Zelter* / Christian Filips. – Mainz; Berlin: Schott Music, 2009. – 180 S. [Direct text].
61. Finscher, Ludwig. Galanter und gelehrter Stil der Kompositionsgeschichte Wandel im 18 Jahrhundert / Ludwig Finscher [Direct text] // Europäische Musikgeschichte Herausgegeben von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert. – Bärenreiter: Metzler, 2002. –Bd. 1. – 665 S.
62. Finson, J. W., Todd, R. L. Mendelssohn and Schumann: essays on their music and its context / Edited by Jon W. Finson and R. Larry Todd. – Durham: N. C. Duke University Press, 1984. –189 p. [Direct text]
63. Forner, Johannes. Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium / Johannes Forner [Direct text] // Beiträge zur Musikwissenschaft. –1972. – № 14. – S. 185–204.
64. Foss, Hubert J. Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847). In idem / Hubert J. Foss [Direct text] // The Heritage of Musk. S. 151–74. – London: Humphrey Milford, 1927. – M 1.390 F7.
65. Gerhartz, Leo Karl. Ed. Felix Mendelssohn Bartholdy: Repräsentant und/oder Aufienseiter / Leo Karl Gerhartz [Direct text] // Fünf Vorträge zu den «Kasseler Musiktagen /99/». – Kassel: Kasseler Musiktagc, 1993. – 102 p.
66. Gleich, Ferdinand. Charakterbilder aus der neuer Geschichte der Tonkunst. 2 vols. in I / Ferdinand Glcich. – Leipzig: Merseburgerc. 1863. – 418 S. [Direct text].
67. Goldhan, Wolfgang. Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder für gemischten und Männerchor / Wolfgang Goldhan [Direct text] // Beitrage fur Musikwissenschaft. – 1975. № 17. – 181 S.
68. Grossmann-Vendrey, Susanna. Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit / Susanna Grossmann-Vendrey. – Regensburg: Bosse, 1969. – 254 S. [Direct text]
69. Grove, George. «Mendelssohn». Article in Grove Dictionary of Music and Musicians / George Grove [Direct text]. – London: Macmillan, 1880. – 2: P. 253–310.

70. Grove, George. Beethoven, Schubert, Mendelssohn / George Grove. – London: Macmillan, 1951. [Direct text].
71. Hellmundt, Christoph. Anton Chrisander und seine Beziehungen zu Felix Mendelssohn Bartholdy / Christoph Hellmundt [Direct text] // Mendelssohn-Studien. – 1999. № 11. – S. 77–102.
72. Horsley Charles Edward. Mendelssohn and his World./ Charles Edward Horsley // London, 1991. – P.237-251. [Direct text].
73. Horton, John. The Chamber Music of Mendelssohn / John Horton // G. Cumberlege. – Oxford: University Press, 1946. – 65 p. [Direct text].
74. Jacob, H. J. Felix Mendelssohn and his times / H. J. Jacob R. // Transl. Winston, C. Winston. – New Jersey: Prentice–Hall, 1963. – 388 p. [Direct text].
75. Krummacher, F. Mendelssohn – der Komponist: Studien zur Kammermusik für Streicher / F. Krummacher. – München: Fink, Cop. 1978. – 612 S. [Direct text].
76. Krummacher, Friedhelm. Aussichten im Rückblick: Felix Mendelssohn in der neueren Forschung / Friedhelm Krummacher / In Schmidt (ed.). – Wiesbaden: Kongress-Bericht. – S. 279–296. [Direct text].
77. Lampadius, W. A. Memoirs of Felix Mendelssohn Bartholdy / W. A. Lampadius / Translated by W. L. Gage. – Boston: Ditson & Co., 1865. – 298 p. [Direct text].
78. Lampadius, W. A., Wilhelm, Adolf. Felix Mendelssohn Bartholdy: Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens / W. A. Lampadius, Adolf Wilhelm. – Leipzig: Leuckart. 1886. – Rpt.: Martin Sandig. 1978. – 379 p. [Direct text].
79. Leonardy, Robert. Ed. Felix Mendelssohn Banholdy: Leben und Wert—Musikfestspiele Saar / 1989. – Edition Karlsberg. Bd 6. – Lebach, 1989. – 97 p.
80. Leyden, Lukas van. Sonate von F. Mendelssohn-Bartholdy. Op. 4. Laue in Berlin / Lukas van Leyden [Direct text] // Berliner allgemeine musikalische Zeitung, 1826. – № 46. S. 365–366.
81. Lewinski, Wolf-Ebertrud von. «Felix Mendelssohn Bartholdy: Hinweise auf Leben und Werk» // In Felix Mendelssohn Bartholdy: Leben und Werk—

Musikfestspiele / UW. ed Robert Leonardy. Edition Karlsberg. Bd. 6. – Lebach: Joachim Hempel, 1989. – S. 31–47.

82. Lipsius, Maria (La Mara). Musikalische Studienkopfe. 10th ed. Band II / Maria Lipsius (La Mara). – Leipzig: H. Schmidt. 1868.– Leipzig: Breilkopf & Härtel, 1911. [Direct text].

83. Lobe, Johann Christian. Musikalische Briefe: Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. 2 vols. / Johann Christian Lobe. – Leipzig: Baungfertner, 1852. – 2nd ed. 1860. [Direct text].

84. Loeper, G. von. Felix Mendelssohn Bartholdy / G. von Loeper [Direct text] // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig: I Juncker & Humboldt, 1885. – Rpt. Berlin: Duncker & Humboldt. 1967–1971. S: 324–345.

85. Lyser, Johann Peter. Felix Mendelssohn Bartholdy / Johann Peter Lyser [Direct text] // Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 154 (24 Dezember 1842). Rpt. in Ein unbekanntes Mendelssohn-Bildnis von Johann Peter Lyser, ed. Max F. Schneider. – Basel: Internationale Felix-Mendelssohn Gesellschaft, 1958. – S. 37–43.

86. Lyser, Johann Peter. Zur Biographie Mendelssohn Bartholdys / Johann Peter Lyser. – Vienna: Sonntag Ulner, 1847. – S. 592–597. [Direct text].

87. Lott, M. S. The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities / M. S. Lott. – University of Illinois Press, 2015. – 384 p. [Direct text].

88. Mackemess, E. B. Mendelssohn und Charles Auchester / E. B. Mackemess [Direct text] // In Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln IV/58, ed. Gerald Abraham. Suzanne Clerex-Le Jeune. Hellmut Fedcrhofer, and Wilhelm Pfannkuch. – Kassel: Bärenreiter. 1959. – S.188.

89. Manotti, Giovanni. Mendelssohn / Giovanni Manotti. – Roma: Edizione latino. 1937. – 227 p. [Direct text].

90. Marek, George. Gentile Genius: The Story of Felix Mendelssohn / George Marek. – New York: Funk and Wagnalls, 1972. – 365 p. [Direct text].

91. Marx, Adolph Bernhard. Mendelssohn-Bartholdy, Felix / Adolph Bernhard Marx [Direct text] // Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Oder Universal – Lexikon der Tonkunst / Ed. Gustav Schilling. – Stuttgart: Franz Heinrich Kohler, 1837. – Vol. 4. – S. 654–655.
92. Mathews, W. S. B. The Masters and their Music / W. S. B. Mathews. – Philadelphia: Theodore Presser, 1898. – 342 p. [Direct text].
93. Mendelssohn — Der Komponist: Studien zur Kammermusik für Streicher. –München: Wilhelm Fink, 1978. – 235 S. [Direct text].
94. Mendelssohn Bartholdy, F. Briefe aus Leipziger Archiven / Hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1972. – 290 S. [Direct text].
95. Mendelssohn Bartholdy, F. Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 / Von Felix Mendelssohn Bartholdy; Hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Prof. Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy. 4. Aufl. in 18 d. – Leipzig: H. Mendelssohn, 1878. – IV. – 337 S. [Direct text].
96. Mendelssohn Bartholdy, F. Sämtliche Briefe / F. Mendelssohn Bartholdy / Hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel. – Kassel: Bärenreiter, 2008. – 764 S. [Direct text].
97. Mendelssohn-Bartholdy, K. Goethe und Felix Mendelssohn-Bartholdy: mit F. Mendelssohns portrait aus seinem zwölften lebensjahre / K. Mendelssohn-Bartholdy. – Leipzig: S. Hirzel, 1871. – 51 S. [Direct text].
98. Metzger. Heinz-Klaus. and Rainer Riehn. cds. Felix Mendelssohn Bartholdy Musik-Konzepte. Bd. 14/15.- Munich: Edition Textkritik, 1980. – 176 S.
99. Moser, Hans Joachim. Kleine deutsche Musikgeschichte. 2nd edn. / Joachim Hans Moser. – Stuttgart: Cotta, 1949. – 204 S.
100. Paul Mendelssohn Bartholdy. – Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1861; (2nd edn., 1862; 9th edn., 1882). – 518 S.
101. Radice, Mark A. Chamber Music: An Essential History / Mark A. Radice. – Michigan: University Press, 2012. – 375 p.

102. Ranft, Peter. Felix Mendelssohn Bartholdy: Eine Lebenschronik / Peter Ranft. – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972. – 120 S.

103. Regev, Ron. Mendelssohn's Trio opus 49: A Study of the Composer's Change / Ron Regev // *Mind Doctoral Document*. – New-York: The Juilliard School, 2005. – 126 p. [Direct text]

104. Reissmark, A. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Sein Leben und seine Werke / A. Reissmark. – Berlin: Guttentag, 1867. – 452 S.

105. Ross, Barry. Booklet / Barry Ross // F. Mendelssohn. Violin and piano sonatas. Madeline Adkins (violin) & Luis Magalhães (piano) // *Catalog № TP 1039329*. Format CD, 2016.

106. Schmidt, Thomas Christian. Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys / Thomas Christian Schmidt. – Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996. – 362 S. [Direct text].

107. Schmidt, Christian Martin. Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongress-Bericht Berlin IW4 / Christian Martin Schmidt. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997. – 351 S. [Direct text].

108. Schuhmacher, Gerhard. Felix Mendelssohn Bartholdy / Gerhard Schuhmacher // *Wege der Forschung*. Bd. 494. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. – 448 p. [Direct text].

109. Schumann, Robert. Erinnerungen an Felix Mendelssohn–Bartholdy / Robert Schumann [Direct text] // *Nachgelassen Aufzeichnungen von Robert Schumann* / Bearbeitet von Dr. Georg Eismann. – Zwickau: Predella Verlag. – 1948. – № 2. – 65 S.

110. Seaton, Douglass. A Study of a Collection of Mendelssohn's Sketches and other Autograph Material, *Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. autogr. Mendelssohn 19: Ph.D. dissertation* / Douglass Seaton; Columbia University. – New-York, 1977. – 512 p. [Direct text].

111. Silber Ballan, Judith. Marxian Programmatic Music: A Stage in Mendelssohn's Musical Development / Judith Silber Ballan [Direct text] // in

R. Larry Todd (ed.), *Mendelssohn Studies*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – P. 149–161.

112. Smallman, B. *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring* / B. Smallman. – Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1994. – 196 p. [Direct text].

113. Taylor, Benedict. *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form* / Benedict Taylor. – Cambridge: University Press, 2011. – 303 p. [Direct text].

114. Todd, R. Larry. *Cd. Mendelssohn and His World* / R. Larry Todd. – Princeton: Princeton University Press, 1991. – 401 p. [Direct text].

115. Todd, R. Larry. *Mendelssohn Studies* / R. Larry Todd. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 261 p. [Direct text].

116. Todd, R. L. *The Chamber music of Mendelssohn* / R. L. Todd [Direct text] // *Nineteenth-century chamber music. Routledge studies in musical genres* / Ed. By Stephen E. Hefling. – New York: Schirmer Books, 1998. – P. 170–207.

117. Todd, R. L. *Mendelssohn: A Life in Music* / R. L. Todd. – Oxford: University Press, Inc. 2003. – 737 p. [Direct text]

118. Todd, R. Larry. *Mendelssohn's musical education* / R. Larry Todd. – Cambridge: University Press, 2009. – 276 p. [Direct text].

119. Tommazzini Antonio. *A Sextet From Mendelssohn, Made for Showing Off* // *The New York Times*. 2011. – November 21.

120. Vitercik, Gregory. *The Early Works of Felix Mendelssohn: A Study in the Romantic Sonata Style* / Gregory Vitercik. – Philadelphia: Gordon and Breach, 1992. – 335 p. [Direct text].

121. Wehner, Ralf. *Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* / Ralf Wehner. – Wiesbaden, 2009. – 595 p. [Direct text].

122. Werner, Eric. *Felix Mendelssohn Bartholdy* // *MGG*. Vol. IX. Col. 93.

123. Wolff, Ernst. *Felix Mendelssohn Bartholdy* / Ernst Wolff. – Berlin: Harmonie, 1906. – 243 S. [Direct text].

124. Werner, Eric. Mendelssohn: Leben u. Werk in neuer Sicht / Eric Werner. – Freiburg i.Br. Zürich. Atlantis. 1980. – 545 S. [Direct text].

125. Wilson Conrad. Notes on Mendelssohn: 20 Crucial Works. Michigan: W. B. Eerdmans Publishing, 2005. 125 p.

*Нотные издания*

126. Мендельсон-Бартольди, Ф. Соната для альты и фортепиано / Ф. Мендельсон-Бартольди. / Ред. партии альты М. Гринберга. – М. : Музыка, 1970. – 46, 10 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

127. Hoshino, Hiromi. Vorwort // Mendelssohn-Bartholdy. Sonaten für Violine und Klavier / Herausgegeben von Hiromi Hoshino und Takeshi Kiriyaama. Urtext. – Basel: Bärenreiter Kassel, 2017. – S. I–XIX. – [Music iconic direct].

128. Mendelssohn Bartholdy, Felix. Orgelstücke, nach Autographen, Abschriften und Erstaussagen / Felix Mendelssohn Bartholdy / Ed. Wolfgang Stockmeier. – München: Henle, 1988. – 81 S. [Music iconic direct].

129. Mendelssohn Bartholdy, Felix: Complete Works for Violoncello and Pianoforte. Vol. II. Four pieces for Cello and Piano / Felix Mendelssohn Bartholdy / Ed. by R. Larry Todd. – Bärenreiter URTEXT Edition, 2017. – 153 p. – [Music iconic direct].

130. Mendelssohn Bartholdy, Felix. Sonatas for Violin and Piano / Felix Mendelssohn Bartholdy. – Kassel: Bärenreiter, 2017. – 188 S. – [Music iconic direct].

131. Mendelssohn Bartholdy, F. Sonate F-Dur für Violine und Klavier / F. Mendelssohn Bartholdy / Ed. Renate Unger. – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977. – 20 s. [Music iconic direct].

*Электронные ресурсы*

132. Hiller Ferdinand, German conductor and composer // Encyclopedia Britannica. URL:[https://theodora.com/encyclopedia/h2/ferdinand\\_hiller.html](https://theodora.com/encyclopedia/h2/ferdinand_hiller.html). Дата обращения 14.02. 2018. – [Electronic text].



133. Koob, Lindsay. Notes to: Mendelssohn's Music for Cello and Piano. Part 1. URL: <https://delosmusic.com/mendelssohns-music-for-cello-and-piano/>. Дата обращения: 24.12.2018. – [Electronic text].

134. Louie, David. How to finish a Mendelssohn sonata / David Louie // Classical-music.com. The official website of BBC Music Magazine. – URL <http://www.classical-music.com/article/how-finish-mendelssohn-sonata>. Дата обращения: 31.08.2019. – [Electronic text].

135. Program notes: Harriet Krijgh, cello and Magda Amara, piano // Vancouver Recital Society 16–17 season. Posted on March 2, 2017. URL: <https://vanrecital.com/2017/03/program-notes-harriet-krijgh-cello-magda-amara-piano/>. Дата обращения: 12.01.2019. – [Electronic text].

136. *Schwingenstein, Christoph*, Mendelssohn Bartholdy, Felix in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 53-58 [Online-Version]; URL: [..de/pnd118580779.html#ndbcontent](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0079-9)). – [Electronic text].

137. Walshaw, Katharine G. Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century / Katharine G. Walshaw (2017). – Electronic Thesis and Dissertation Repository. 5085. – URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085>. Дата обращения – 11.01.2019. – [Electronic text].