

УДК78.071.01 : 787.1.082.2 : 786.2 (430)«18»

Інна Карачевцева

## СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ОР. 4 МЕНДЕЛЬСОНА ЯК ЗРАЗОК РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

На прикладі обраного музичного зразка раннього періоду стилю Мендельсона визначаються шляхи перетворення класичної сонатної логіки в романтичну баладну драматургію. Здійснюється порівняльна характеристика Скрипкової сонати ор. 4 композитора і Фортепіанної сонати ор. 31 № 2 Бетховена.

**Ключові слова:** Мендельсон, соната, романтичне, класичне, баладність.

Раннє формування Фелікса Мендельсона як композитора вимагає особливої уваги до його перших творчих кроків. До цього ж спонукає жвавість інтересу до творів 20-х років німецького романтика сучасної концертної практики, що підтверджує їх значну мистецьку вартість. У західному музикознавстві питання про ранній період творчості Мендельсона порушувалося неодноразово, хоча скрипкові сонати не ставали предметом спеціального розгляду (зокрема, праці *John Baron* [10], *T. Schmidt-Beste* [13], *C. Wilson* [16]). У контексті цих та інших наукових розвідок згадуються і скрипкові сонати, які отримують загальні характеристики. В українському та російському музикознавстві минулого ранній період творчості Мендельсона практично не вивчався, за винятком увертюри «Сон літньої ночі». У пострадянський період намітилася певна тенденція, спрямована на осмислення творів композитора 20-х років. Так, в дисертації Ринати Мізітової один з розділів присвячений його фортепіанним сонатам [6, с. 103–138]. Незважаючи на те, що це дослідження захищено в РАМ ім. Гнесіних у Москві, воно виконано у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського. У цьому ж українському ВНЗ захищена дисертація Марини Веремйової, де в контексті інших міркувань розглядаються фортепіанні концерти Мендельсона 20-х років [2]. Таке зацікавлення до раннього періоду творчості композитора пояснюється необхідністю вдумливого ставлення до його юнацьких творів, що дозволить осмислити механізм переростання використовуваних ним класичних способів висловлювання на романтичні. Цією необхідністю обумовлена актуальність пропонованої статті.

Скрипкова соната *f-moll op. 4* була створена Мендельсоном, за *R. L. Todd*, в період з травня по червень 1823 року й опублікована в 1825 [14]<sup>1</sup>. Чотирнадцятирічний композитор присвятив твір своєму другу і вчителю по класу скрипки Едуарду Ріцу<sup>2</sup>. До моменту написання Сонати Мендельсон набув значного досвіду у створенні циклічних творів сонатного типу – три фортепіанних квартети (1821–1823), десять (з тринадцяти) струнних симфоній (1821–1823), фортепіанну сонату *g-moll op. 105* (1821), три концерти: для скрипки з оркестром *d-moll* (1822), для фортепіано з оркестром *a-moll* (1822), для скрипки та фортепіано зі струнним оркестром

<sup>1</sup> В іншій праці *R. L. Todd*, не займаючись періодизацією творчості Мендельсона, зазначає, що композитор включив Сонату *f-moll* до числа небагатьох опублікованих опусних творів [15, с. 405].

<sup>2</sup> Йому ж присвячений і Струнний октет ор. 20 Мендельсона. *J. H. Baron* [10, с. 313] і *R. L. Todd* [15, с. 405]. *J. H. Baron* [10, с. 313] також вказує на те, що нова медитативна частина юнацького Струнного квінтету ор. 18 також написана (1826; друга редакція 1832) на честь учителя.

d-moll (1823). Згідно з періодизацією *T. Schmidt-Beste*, поряд із квартетами оп. 1–3 Соната оп. 4 є новим етапом творчого формування композитора [с. 131, 13].

Така цілеспрямована праця у цьому типі композиції сприяла закріпленню навиків, набутих під час створення Скрипкової сонати F-dur (1820). З іншого боку, це засвідчує універсалізм сонатного циклу та сонатного мислення у сприйнятті композитором, що дозволило висунути нові творчі завдання. Якщо перша Скрипкова соната демонструє добре володіння юним автором традиційною композиторською технікою, то соната f-moll розкриває якості Мендельсона-драматурга, який мислить категоріями романтичного мистецтва. Їй притаманне те бездоганне поєднання елегантності форми і поетичного висловлювання, яке буде характеризувати його творчість пізніше<sup>3</sup>. У цьому плані оп. 4 можна вважати важливим кроком на шляху формування власне романтичного стилю композитора, ширше – жанру скрипкової сонати перших десятиліть XIX століття. У ній автор не здійснює якогось радикального перевороту в музичному мистецтві, яким стала в певному сенсі його увертюра «Сон літньої ночі» (1826), проте вона дозволяє простежити процес поетизації класичної мистецької структури.

Романтичне проявляється у сонаті Мендельсона в яскраво виражених зв'язках із сучасною німецькою літературою, для якої від часів *Sturm und Drang* 70–90 рр. XVIII століття значну роль починає відігравати балада як жанр і баладність як тип мислення. Причини поширення балади в німецькому мистецтві можна зрозуміти на підставі її характеристики у «Лекціях з естетики» Гегеля. Філософ розглядає цей жанр як одну з форм *ліричного* твору мистецтва: «Форма, яка визначає ціле, тут, з одного боку, розповідна, оскільки повідомляється про хід та перебіг однієї ситуації [...]. Але, з іншого боку, основний тон залишається цілком ліричним, бо головне тут – не опис і зображення реальної події, позбавлені будь-якої суб'єктивності, а навпаки, спосіб сприйняття і відчуття суб'єкта, настроїв [...], що проходить крізь усе ціле» [3, с. 563]<sup>4</sup>. Інакше кажучи, славетний філософ вказує на той синтез у баладі різних родів мистецтва – епосу і лірики, який служить однією з прикмет романтичної естетики з властивою їй спрямованістю до подолання будь-яких меж. Музикознавець Н. Антипова зазначає, зокрема, що цей літературний жанр багато в чому визначає поетику національної романтичної опери – від «Ундіни» Е. Т. А. Гофмана та «Фауста» Л. Шпора до опер Р. Вагнера [1, с. 8–9]. Показово, що балада перетворюється на самостійний тип фортепіанного висловлювання у творах Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса, Е. Гріга. Як відомо, «літературність» в якості позамузичного підтексту романтичної музики взагалі стала характерною прикметою XIX століття. Зауважимо, що баладна логіка, з точки зору Г. Гегеля, підпорядкована ліричному началу, що дозволяє говорити про можливість створення в музиці особливого, ліричного сюжету, подібно до того, як це відбувалося, наприклад, у вокальних циклах Ф. Шуберта. Такого роду ліричний сюжет об'єднує три частини Сонати для скрипки та фортепіано оп. 4 Мендельсона.

Зовнішні ознаки її композиції цілком збігаються з класичними: перша частина – сонатне *Allegro, f-moll*, друга – *Poco adagio, As-dur*, третя – *Allegro agitato, f-moll*. Разом з тим, нові завдання, які ставить перед собою юний автор, вимагають перетворення сонатної драматургії під знаком романтизму, в даному випадку, – балад-

<sup>3</sup> На єдність у композиторському стилі Мендельсона «форми і поезії» вказує *W. Konold* [12, с. 5].

<sup>4</sup> Нагадаємо, що Мендельсон слухав лекції Г. Гегеля 1827 року в Берлінському університеті [7, с. 531].

ності. Способи асиміляції в баладі класичної риторичної тріади *i: m: t* розглядає Валентина Холопова. Згідно з її міркуваннями, цьому жанру притаманна наскрізна драматургія типу *ABC* замість замкнутої класичної *ABA*<sub>1</sub> [8, с. 17]. Баладну формулу, наведену нею, неважко поширити на весь цикл мендельсонівської Сонати. У кожній з її частин реалізується, з одного боку, особливий ліричний сюжет, з іншого, в масштабах циклу здійснюється безперервний драматургічний розвиток, фінальна фаза якого (*t*) принципово відрізняється від властивої віденським класикам заокругленості та результативності композиції. *R. L. Todd* вбачає в ор. 4 Мендельсона паралель з Фортепіанною сонатою d-moll op. 31 № 2 Бетховена на основі наявності в обох зразках речитативу [15, с. 406]. *M. Hinson* і *W. Roberts* також звертають увагу на цей факт [11, с. 77]<sup>5</sup>. Цей момент буде прокоментовано пізніше; зараз же відзначимо схожість за іншою лінією, а саме – в плані незвичайності фіналу бетховенського твору, що не стільки замикає цикл, скільки розмикає його за допомогою абсолютно романтичного інтонаційного складу і відповідного настрою. Нагадаємо, що в його основі лежить широко поширений у XIX столітті зворот «ліричної сексти». Аналогічно цьому, юний Мендельсон, який активно вивчав творчість свого старшого видатного сучасника, створює фінал у баладному, з інтонаційної точки зору, дусі висловлювання, внаслідок чого «розв'язка» подій циклу не відбувається. Поза всяким сумнівом, тут композитор знаходить новий спосіб втілення образу нескінченності, який з'явився в його уяві ще у другій частині Сонати F-dur.

Сказане не означає, що Мендельсон наслідує модель бетховенської Сонати № 17. У нього відсутні конфліктна драматургія в першій частині, філософське самозаглиблення в другій, внаслідок чого фінал не здається явищем іншого світу, але природно витікає з ліричного настрою, заданого з перших тактів сонатного *Allegro*. Що стосується паралелі, яку проводять *R. L. Todd*, *M. Hinson* і *W. Roberts* щодо використання Мендельсоном і Бетховеном речитативу, то і тут юний автор виявляє повну самостійність. Справді, у віденського класика даний жанр вводить лише в першій частині та абсолютно зникає в наступних. Нагадаємо, що у Бетховена імпровізаційний хід у темпі *Largo* дуже короткий, він являє собою рух по звуках тризвуку *A-dur* (у жанровому відношенні він не є речитативом) і відразу вступає в конфліктну взаємодію з другим елементом *головної партії*, а власне речитативне висловлювання розміщено в репризі. Навпаки, Соната *f-moll* Мендельсона відкривається *solo*, яке утворює невелику прелюдію в темпі *Adagio*, зазначену широкою амплітудою теситури, численними ферматами, гнучким ритмом і знаком *ab libitum recitative*, активним внутрішньотематичним розвитком, постійним оновленням мотивів і ритмічних фігур. Таким чином, композитор-романтик запозичує лише ідею почати твір вільним висловлюванням медитативного типу. Істотним видається той факт, що ця імпровізація доручена скрипці *solo*, – тобто одному з інструментів ансамблевого діалогу, причому саме струнному, що спонукає до аналогій з творами для смичкових *solo* Баха. Незважаючи на свободу структури, вступ-

<sup>5</sup> Згодом Мендельсон знову скористається цією ідеєю у Другій віолончельній сонаті *D-dur* op. 58 (1843). У третій частині *Adagio D-dur* тема хоралу, викладена фортепіано, чергується або зіставляється з вільною імпровізаційною мелодією скрипки, жанровим прообразом якої служить речитатив. Цікавий приклад звернення до речитативу міститься у Фортепіанній сонаті композитора *E-dur* op. 106, де мелодія такого роду, позбавлена поділу на такти, служить темою фуґи (виявлено Ринатою Мізітовою) [6, с. 120–121].

ний речитатив характеризується цілеспрямованістю. Починаючи з четвертого такту, поступово завойовується нова вершина, поки не досягається вища теситурна крапка: *des*<sup>3</sup>. Надалі імпровізаційний момент, але вже доручений *solo* фортепіано, передаватиметься *побічній партії*, причому в процесі прелюдування композитор стане обігрувати вихідну мелодичну фразу скрипкового монологу. В другій частині використовуються фортепіанні каденції, відповідно, перед *побічною партією* та перед репризою. У фіналі цю функцію також покладено на клавішний інструмент, хоча абсолютна сольність не досягається, оскільки у висловлювання фортепіано періодично втручається другий учасник ансамблю (розробка). Власне речитатив скрипки, злитий з каденцією, переує і фіналу. Якщо співвіднести обидва речитативних епізоди – в перших тактах першої частини і перед кодою третьої, з розділами, де панує ансамблевий діалог, то виникне типово баладна ситуація, яка полягає в поєднанні двох часів: «оповідача» (речитативи скрипки) і «оповідання».

Продовжуючи аналогії між сонатами Бетховена та Мендельсона, звернемо увагу на спадний мелодійний хід, що ґрунтується на парних секундових інтонаціях, які Альберт Швайцер назвав фігурами «шляхетного нарікання» [9, с. 366]. Однак у Бетховена цей тип мелодії служить відповіддю прелюдійному ходу, а Мендельсон включає його в текст *головної партії*, не виділяючи як парний елемент до речитативу. Незважаючи на те, що композитор запозичує цю фігуру у Бетховена, зауважимо, що вона застосовувалася ще в епоху бароко. Як приклад наведемо «Пассіони за Матфеєм» Баха (хор № 35 «О людино, оплакуй свої гріхи» *cis-moll*). Таким чином, Мендельсон та Бетховен використовують універсальні інтонації, за якими закріпилася певна семантика, що має глибокі культурно-історичні коріння. Завершуючи паралелі між Сонатою Мендельсона і творами попередників, згадаємо про прийом *quasi* речитативних «пауз» у Скрипковій сонаті *G-dur* Гайдна, де він послідовно застосовується в крайніх частинах циклу.

Створюючи сонатний цикл у ліричному ключі, Мендельсон виробляє особливий підхід до музичної драматургії. Він відмовляється від характерного для класичних творів, в тому числі, двочасткових композицій, контрасту медитативної та жанрової образності й викладає «фабулу» твору на основі сполучення різних граней лірики – в масштабі як усього циклу, так і окремих частин. Якщо у Скрипковій сонаті *F-dur* він «втягує» весь тематизм сонатного *Allegro* з одного ядра, то перша частина *op. 4* містить декілька тем, кожна з яких має свою стилістику, за рахунок чого виникає багатоплановість висловлювання у межах однотипної семантичної сфери. *Головна* та *зв'язуюча* теми, крім названих барочно-класичних орієнтирів, відсилають до клавірних сонат К. Ф. Е. Баха, *побічна* відзначена рисами пісенності і хоральності, *заклучна* містить найпростіші формули мелодичного кадансового завершення.

Драматургічного значення набуває тональний план сонатного *Allegro*. В експозиції паралельні *f-moll* *головної партії* та *As-dur* *побічної* розділяються далеким *Ges-dur* *зв'язуючої*. Побудована на мотиві «шляхетного нарікання» з вихідної теми, але перетвореного в нових звуковисотних умовах, вона абсолютно змінює характер висловлювання – ніжного (ремарка *dolce*), тремтливого, мрійливого. Показово, що в цій же тональності *зв'язуюча* тема з'явиться у розробці, а в репризі вона відсутня.

Драматургічним акцентом експозиції та репризи сонатного *Allegro* – і це типово для романтиків – стає *побічна партія*, рух різко сповільнюється без зміни темпу: за рахунок використання великих тривалостей, органного пункту, суворо

акордової фактури. Андрій Кудряшов вважає хоральні побудови у творах романтиків сакральним центром, образом нескінченності. «Шуманівський хорал, – пише вчений, – це носій не релігійного початку, а сакрального, тобто образу ідеалу, абсолюту» [5, с. 239]. Зіставляючи з цих позицій романтичне і християнське світобачення, Костянтин Зенкін приходиться до висновку про те, що «Абсолют романтика – прагнення вмістити у свою душу всю природу, весь світ [...], прагнення до Абсолюту перетворюється на нескінченне, невгамовне томління. Абсолютизується, врешті-решт, сама романтична індивідуальність: вона «створює світ» – не реально, звичайно, а в художньо-естетичному аспекті» [4, с. 85]. Наведені міркування можуть послужити ключем для осягнення образного світу *побічної партії* мендельсонівської Сонати. В першій частині її двочастинної форми тема в специфічному тембрі фортепіано випромінює спокій і упокорювання. Після низхідного руху, що панував в попередніх розділах експозиції, особливо виразно звучать висхідні мотиви в м'якому синкопованому ритмі. У другій частині форми *побічна* тема отримує розвиток в дуеті, причому імітації клавійного інструменту мелодії скрипки варіюють її, оновлюючи низхідним гамоподібним елементом *головної партії*. У свого роду резюме висвічується нова образна грань *побічної партії* – скерцозна. В легких *staccato*, трелях, розділених паузами восьмих відчуються провісники тієї світлої фантастики, яка згодом стане одним із «фірмових знаків» композитора. В *заклучній партії* відбувається концентрація ліричної енергії за рахунок акцентування співування, мотивів-«зітхань», ремарки *espressivo*, завуальованій у фігурації фортепіано послідовності низхідних малих секунд, запозичених з контрапункту *зв'язуючої* теми.

Зазначимо, що образно-тематичний контраст сполучається з інтонаційною єдністю. Мендельсон широко користується прийомом похідності музичних ідей, спираючись, очевидно, на досвід Бетховена. Встановлюються родинні зв'язки між *головною*, *зв'язуючою* та *побічною партіями*; *зв'язуючою*, *побічною* та *заклучною партіями*, що, з одного боку, забезпечує наскрізний інтонаційний розвиток, з іншого – виявляє приховані від поверхневого погляду зв'язки між різними явищами, врешті-решт, – єдність світу.

Розробка невелика, на її початку скрипка грає похідну тему, близьку до *головної*, однак у ній посилюється сольо-лірична сповідальність. З функціональної точки зору її доцільно трактувати як вступ. Основний розділ розробки починається аналогічно експозиції, але великі фрагменти теми в імітаційному русі голосів проходять в різних тональностях: *f-moll*, *g-moll*, *b-moll*. Другий розділ розробки відведений для повного проведення *зв'язуючої* теми, розвиток якої плавно переходить у зону предикта. Найбільш істотні зміни в репрізі визначаються скороченням *головної партії*, виключенням *зв'язуючої*, перенесенням *побічної* у тональність *F-dur*, а *заклучної* – у *f-moll*. Бурхлива кода на матеріалі *головної партії* претендує на роль кульмінації, а ліричний каданс (*ritenuto*, *smorzando*, *pp*), що проспівується скрипкою, сприймається як баладне резюме.

Тематичними контрастами насичена лірична повільна частина циклу. Її *головна* тема, яка позичає вихідний зворот експозиції першої частини, містить риси менуету. Масштабне доповнення, що завершується каденцією фортепіано і модуляцією в *побічну* тональність, пронизане імітаційно помноженими експресивними мотивами. Навпаки, *побічна (Es-dur)* являє собою проникливу сповідь скрипки. Емоційна напруженість її висловлювання підкреслюється тональними засобами: відходом у *H-dur*, *cis-moll*, *Des-dur* і т. ін. Таким чином, Мендельсон немов опра-

цьовує шлях від класичної дансантиності до романтичних одкровенень. У цьому випадку стилістичні контрасти служать драматургічним цілям, засобом образного узагальнення. «Менуетність» *головної партії* несе в собі ту гармонію і душевну стабільність, яка вже в його часи, очевидно, асоціювалася з віденською класикою – не бетховенською, а гайднівською і моцартівською. Зауважимо, що в першій Скрипковій сонаті Мендельсона друга частина була написана в дусі ліричного менуету з досить чітко заявленими ритмічними формулами, виступаючи знаком минулого. Це свідчить про здатність композитора надавати одному явищу властивість смислової множинності, що характеризує його як художника романтичної епохи. Розробка вривається потужними акордами фортепіано, вигуками, що переходять у *quasi* речитатив скрипки, нюансом *f.* Кожен з її трьох розділів рельєфно контрастує з іншим. Загальна драматургія розробки – від спалаху енергії, через елегійний діалог до упокорювання. Поява наприкінці центрального розділу сонатної форми матеріалу доповнення *головної партії (зв'язуючої)* може бути тлумачена як своєрідний коментар. Правомірність такого погляду підтверджується його поверненням в коді другої частини.

Баладність, що виявлялася в перших двох частинах циклу на драматургічному рівні, отримує тематичне втілення у фіналі. Він увесь пронизаний пульсацією остинатного руху в розмірі 6/8, характерною для багатьох мендельсонівських образів такого плану. Наведемо як приклад заключну частину Струнного квартету *op. 12* (1829), «Пісню без слів» *a-moll op. 38 № 5* (1837), сонатне *Allegro* «Шотландської симфонії» *op. 56* (1842) та ін. Найбільш безпосереднє вираження романтична баладність отримує в *головній партії*. Це не елегійна розповідь у дусі Шопена, не овіяна жахом похмура фантастика «Лісового царя» Шуберта, не заповітна лірика *op. 10 № 4* Брамса. Мендельсон відображає *op. 4* «хвилювання серця», без якого неможливо уявити німецьке мистецтво його часу, пов'язане з культурою бідермайера. Причому втілюється ця безпосередня сповідальність у знаковій для цієї культури – і для Мендельсона – пісенній стилістиці.

Наведені спостереження дозволяють охарактеризувати фінал Сонати як кульмінацію циклу, що, власне, і призводить до його незамкненості, інверсійності класичної композиційно-драматургічної моделі, оскільки в плані драматургічної напруги він значно перевищує першу, «головну», частину. Володіючи загостреним сприйняттям музичної «геометрії», автор сполучає направленість тематичних ліній фіналу і сонатного *Allegro* у вигляді дзеркальної симетрії: у першій частині рух наполегливо спрямовується униз, у четвертій – з самого початку направлений угору, хоча «нетерпіння серця» сприяє складному мелодичному графіку як в окремих темах, так і в масштабах всього фіналу. Враховуючи історично сформовану і одночасно відповідаючу психофізичним відчуттям семантику спаду і сходження, перша частина Сонати сприймається безрадісною повістю, тоді як *Allegro agitato* – вираженням протесту. Так виникає конфліктна ситуація наскрізного характеру, що має широке ліричне підґрунтя. Як і в сонатному *Allegro*, образний світ фіналу неоднозначний. Він складається з поривчастої *головної* теми, не позбавленої лукавої скерцозної *зв'язуючої*, жіночно-граціозної *побічної*, заспокійливої *заключної*. Всі вони пов'язані путями похідності. *Головна* та *зв'язуюча* об'єднуються репетиційними фігурами і спадними рухами, які проникають також в партію скрипки в зоні *заключної*. Весь тематизм містить секундові формули, що відсилають до мотиву «шляхетного нарікання» з першої частини. Додамо, що фінал відкривається ритмічною групою дві восьмі й чверть, що служить вихідним імпульсом для всіх частин циклу.

При всій багатогранності образів сонатної експозиції чітко виділяється опозиція тіні та світла, збентеженості й радості, що закріплюється цілком класичними ладотональними співвідношеннями: *f-moll* – *As-dur*. Тим не менш, в експозиції безтурботність юності переважає над «манфредівською» рефлексією. Своєрідна ситуація складається в розробці. Весь її перший розділ нагадує прелюдію, фантазію або етюд, де на тлі ланцюга еліпсисів, узятих у вигляді довгих «педалей», п'яніст з рідкими втручаннями партнера грає широкі арпеджіо. Тільки зі вступу скрипки в *g-moll* починається розробка, який здійснюється за допомогою гармонічного розвитку великих фрагментів *головної* теми. В тональному відношенні спостерігаються постійні коливання мінору-мажору, продовжуючи ту лінію антиномій, яка виникла в експозиції. Злам дій настає в зоні домінантового предикту. Виконуючи «приписи» класичної форми, Мендельсон наділяє його важливим драматургічним значенням, розміщуючи похідний варіант *головної* теми в *f-moll* і доручаючи його скрипці. З цього моменту панування «тіні» стає абсолютним. Ігрова зв'язуюча зникає, *побічна* і *заклучна партії* забарвлюються у мінорні тони (*f-moll*), і скрипка в повній самоті коментує безрадісне завершення баладної «історії». Починаючи майже упокорено свій речитатив (*pp*, *piu tranquille*, *ab libitum*), вона поступово насичується експресією, досягаючи кульмінаційних вигуків (*Adagio*, стрибки на малу септиму, малу дециму, зменшену квінтдециму, фермати, *f*) з подальшою мелодичною формулою автентичного кадансу. Тихою реплікою і завершується Соната, але спершу відчайдушним протестом вторгається початок коди – найщільніший за звучанням розділ циклу. Як бачимо, в кінці баладного оповідання заявлена «м'яка» опозиція приводить до антитези відчаю і осмислення неминучості втрати ілюзій – так за допомогою однієї з ключових тем романтичної епохи можна витлумачити драматургічну канву мендельсонівської Сонати.

Отже, не відмовляючись ані від сформованого інтонаційного словника, ані від традиційних методів роботи з музичним матеріалом, юний Мендельсон абсолютно перетворює їх, підпорядковуючи драматургії нового типу, пов'язаної з баладним мисленням. Сполучення безлічі образів і емоційних станів, розширення кордонів лірики, яка вбирає у себе не тільки медитативний, але й драматичний, оповідний, ігровий початки, переконливо доводять приналежність Сонати *op. 4* художньому світу романтизму. Одночасно композитор навчається виявляти свою поетичну фантазію, безпосередність висловлювання у бездоганно вбудованій структурі досить витриманої сонатної форми. Зрозуміло, і в цьому плані баладність іноді бере гору над класичною упорядкованістю історично сформованого канону. Так, у сонатному *Allegro головна партія*, витримана в дусі періоду повторної будови, немає ані кадансу, ані будь-яких синтаксичних або мелодійних знаків завершення, і шляхом енгармонічної заміни у мелодичній лінії *h* на *ces* миттєво переходить у тональність другого низького ступеню та інший тип образності. В другій частині циклу додаток на новому музичному матеріалі *головної партії* бере на себе одночасно функцію *зв'язуючої* і драматургічного рефрену-резюме. У фіналі тональна логіка експозиції не співпадає з образно-дійовою, в результаті чого порушуються пропорції розділів. Всі ці деталі музичної форми свідчать про засвоєння юним Мендельсоном основного уроку, викладеного класиками, а саме – відношення до правил композиції не догматичне, а діалектичне, як рекомендації до дії, а не «шкільне» правило. Таке розуміння заповітів минулого цілком збігається зі зміцненням індивідуально-творчої свідомості, яка прийшла на зміну риторичній епосі.

**Inna Karachevtseva. The Violin sonata op. 4 by F. Mendelssohn as an example of the early period of the composer's work.** *The article focuses on this early work in the composer's compositional and stylistic career and shows the ways of transforming the classical sonata logic into a romantic ballad dramatic art. It also provides contrastive characteristics for the Violin Sonata op. 4 and the Piano Sonata op. 31 No 2 by L. Beethoven.*

**Key words:** Mendelssohn, sonata, romantic, classical, ballad features.

#### Література

1. Антипова Н. А. *Фантастическое в немецкой романтической опере*. Дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Антипова Н. А. ; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. – Москва, 2007. – 182 с.
2. Вереймова М. М. *Фортепианні концерти Мендельсона-Бартольді та романтичний Gesamtkunstwerk*: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Вереймова М. М. ; Харк. гос. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2012. – 18 с.
3. Гегель Г. В. Ф. *Лекции по эстетике [фрагмент]* / Г. В. Ф. Гегель ; пер. А. В. Михайлова // Эолова арфа: Антология баллады / сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина. – Москва : Высш. шк., 1989. – С. 563–568.
4. Зенкин К. В. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма* / К. В. Зенкин. – Москва : [б.и.], 1997. – 415 с.
5. Кудряшов А. Ю. *Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.*: учеб. пособие. – 2-е изд., стер. / А. Ю. Кудряшов. – Санкт-Петербург: Планета Музыки : Лань, 2010. – 432 с. : ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
6. Мизитова Р. В. *Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия* : Дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. – Музыкальное искусство / Мизитова Р. В. ; РАМ им. Гнесиных. – Москва, 1999. – 195 с.
7. *Феликс Мендельсон (1809–1847). Роберт Шуман (1810–1856)*. – Москва : Мир книги, 2003. – 24 с. – (Шедевры мировой классической музыки ; 23).
8. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы / В. Холопова // *Проблемы музыкальной науки*: Сб. статей / [редкол.: М. Е. Тараканов и др.] – Москва, 1979. – Вып. 4. – С. 4–22.
9. Швейцер А. *Иоганн Себастьян Бах* / А. Швейцер ; пер. с нем. Я. С. Друскина ; ред. и посл. «Швейцер и вопросы баховедения» М. С. Друскина. – Москва : Музыка, 1965. – 728 с.
10. Baron J. H. *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music* / Baron John H. – Hillsdale : Pendragon Press, 2003. – 488 p.
11. Hinson M. *The Piano in Chamber Ensemble: An Annotated Guide [Hardcover]* / M. Hinson, R. Wesley / Indiana University Press; Second edition (April 4, 2006) 720 p. – Mode of access : <http://iupress.indiana.edu>. – Titre from the screen.
12. Konold W. *Funktion der Stilisierung* / Wulf Konold // *Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten* Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn. Helt 14/15 Felix Mendelssohn Bartholdy. September 1980. – С. 3–7.
13. Schmidt-Beste T. *The Cambridge Companion to Mendelssohn* / Schmidt-Beste T. ; Edited by Peter Mercer-Taylor. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 332 p.
14. Todd R. L. *Mendelssohn: Violin sonata* [текст. прил. к электрон. изд.] : *Felix Mendelssohn (1809–1847). Sonata for Violin and Piano in F minor, op. 4. Sonata for Violin and Piano in F major (without opus number)* [Звукозапись] / исполн. Slomo Mintz, violin ; Paul Ostrovsky, piano ; postproduction : Universal music company. — Hamburg, 2003. — 1 эл. отдиск (CD-ROM). — DG 474 609-2 GGR.
15. Todd R. L. *Mendelssohn-Bartholdy/ R. L. Todd// The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. ed. S. Sadie. – 2 th.ed. – New York : Oxford Univ. Press, 2001 – Vol. 16. – P. 389–424.
16. Wilson C. *Notes on Mendelssohn: 20 crucial works* / C. Wilson. – Edinburgh : Saint Andrew Press, 2005. – 120 p.

