

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РАНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ  
Ф. МЕНДЕЛЬСОНА (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ  
ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО F-DUR)**

*Здійснюється спроба періодизації творчості Ф. Мендельсона та вивчення його раннього стилю на конкретному прикладі.*

**Ключові слова:** *соната, стиль, бароко, класицизм, романтизм, періодизація.*

*Осуществлена попытка периодизации творчества Ф. Мендельсона и изучения его раннего стиля на конкретном примере.*

**Ключевые слова:** *соната, стиль, барокко, классицизм, романтизм, периодизация.*

*This article presents an attempt at periodization of F. Mendelssohn's work and investigation his early style on a concrete example.*

**Key words:** *sonata, style, Baroque, Classicism, Romanticism, periodization.*

Актуальність означеної теми зумовлена недостатньою вивченістю творчого спадку Ф. Мендельсона, зокрема питань, пов'язаних з еволюцією його творчості. Така наукова ситуація пояснюється специфікою композиторської індивідуальності Ф. Мендельсона, що характеризується багатогранністю, множинністю, навіть, на перший погляд, несумісністю проявів. У відомих «Піснях без слів» він розроблює традиції Hausmusik у дусі культури бідермайєру; в хорових творах, переважно ораторіях Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха; в симфоніях і концертних увертюрах заявляє про себе як прихильника інструментальної програмності, й таким чином стає одним з її творців; у струнних квартетах демонструє міцний спадкоємний зв'язок з віденськими класиками. Результати цих творчих спроб настільки різняться між собою, що їх складно підвести під який-небудь «спільний знаменник». Невипадково в українському музикознавстві дослідники зверталися до питання про єдність стилю композитора, його цілісності як художнього феномену. Науковці, які сформулювали це питання, І. Іванова й А. Мізитова, слушно зазначають, що означена властивість творчої особистості композитора зумовлює труднощі періодизації еволюційного процесу німецького романтика, оскільки всі його авторські «я» співіснують одночасно й цементуються прагненням Ф. Мендельсона утримувати у свідомості музичний Універсум [6, с. 3-6]. Погоджуючись з подібними висновками, слід зазначити, що й з позиції жанрових переваг, і з точки зору стильових ознак творчість композитора надає підстав для періодизації. Одним з її критеріїв є ступінь зацікавленості Ф. Мендельсона камерним ансамблем на протязі його творчого життя. Охоплюючи одночасно майже всі жанри музичного мистецтва в роки навчання та професійного становлення, композитор

акцентує увагу на малих складах інструментального виконавства: скрипковій і кларнетовій сонаті; струнних тріо, квартетах та октеті; фортепіанному квартеті; пише дванадцять симфоній для смичкових, які слугують супроводженням у Подвійному концерті для скрипки та фортепіано. Незважаючи на яскравий спалах самобутності у двох концертних увертюрах – «Сон літньої ночі», «Морська тиша і щасливе плавання», де Ф. Мендельсон проявляє себе як сміливий новатор, перший, хто відкрив нові шляхи в історії симфонізму, 1820-і рр. загалом проходять під знаком самовизначення через міцний зв'язок з традицією і пошуки шляхів її можливого оновлення. Після 1929 р. та майже до кінця 1830-х рр. Ф. Мендельсон не звертається до сфери камерного ансамблю. Цей факт можна пояснити його активною практикою у сфері саме романтичних інструментальних жанрів, до яких належать програмні симфонія й концертна увертюра, а також різноманітні фортепіанні мініатюри. До цього ж десятиліття належать новаторські фортепіанні концерти. Подальші роки відзначені поверненням композитора до камерних ансамблів, створюючи такі шедеври, як Струнні квартети ор. 44 і ор. 80, Фортепіанні тріо ор. 49 і ор. 66, дві Віолончельні сонати ор. 45 і ор. 58 і та ін. Паралельно відбулося заглиблення в спадщину бароко, яке вже не можна пояснити опануванням композиторського спадку минулого і яке відображається у створенні романтичної органної сонати [9].

Отже, до раннього періоду творчості Ф. Мендельсона належать 1819 р. (початок професійних занять композицією) та 1820-1829 рр. Остання дата пов'язана з двома подіями в діяльності композитора, коли завдяки його старанням відбулося відродження бахівського Matthäus-Passion і виник задум першої оригінальної масштабної інструментальної концепції – «Реформаційної» симфонії. Творчості цього періоду притаманні такі стильові властивості, які виникли внаслідок набутого історією музики досвіду й формування власного ставлення до нього з позицій нового, романтичного мистецтва, що перебувало на стадії зародження.

Мета статті – виявлення цього процесу в його початку: першому закінченому твору великої форми – Сонаті для скрипки та фортепіано F-dur (1820).

Відповідно до концепції раннього композиторського стилю Н. Туровської, творчість Ф. Мендельсона належить до моцартівської моделі. Характерними особливостями цієї моделі дослідниця вважає сприятливе оточення ранньої соціалізації, динамізм і високу продуктивність творчості, які зберігаються протягом усього життя композитора. У ранньому професійному дебюті не тільки Ф. Мендельсона, а й Ф. Шопена, К. Вебера, Ф. Ліста, Е. Гріга, Ж. Бізе, Б. Сметани, К. Сен-Санса, М. Глінки, О. Скрябіна, С. Прокоф'єва дослідниця вбачає результат «оптимальної комбінації високої спадковості й сприятливого культурного середовища». [11, с. 10]. Загальновідомо, що дім

Мендельсонів у Берліні привертав увагу багатьох сучасних художників, музикантів, письменників, спілкування з якими створювало особливу творчу ауру, котра мала великий вплив на юного Ф. Мендельсона. Ла Мара відзначає захоплення хлопчика творчістю В. А. Моцарта і К. Вебера — класика и романтика, що свідчить про однакову зацікавленість юного композитора як сучасними тенденціями в музичному мистецтві, так і загальноновизнаними шедеврами минулого. Ф. Мендельсон здобув різнобічну освіту не тільки в галузі музичного мистецтва, а й інших сферах знання й творчості. Його учителями були професор німецької мови В. Л. Гейзе і художник-пейзажист Й. Резель, котрі з ранніх років прищеплювали йому глибокий інтерес до літератури; він намагався малювати аквареллю й писати вірші. Багатогранність талантів Ф. Мендельсона досліджує М. Веремйова. «Сім'я Мендельсонів та друзі, — пише вона, — знали його як обдарованого поета та перекладача, блискучого письменника, чії листи свідчили про розум, жвавість і мудрість його натури» [3, с. 8]. Дослідниця звертає увагу на близькість живопису та поезії Ф. Мендельсона його музичної творчості [3, с. 8]. Слід нагадати про неабиякий вплив на інтелект і художні смаки хлопчика великого Й. Гете, з яким Ф. Мендельсон був особисто знайомий. Можна припустити, що великого значення в духовному становленні юного Ф. Мендельсона набула поширена в Німеччині лютерівська концепція професії. К. Жабинський зазначає, що протестантська етика «сприяла виявленню нових критеріїв соціальної значущості індивідуума». У новій ієрархії цінностей майже перше місце посідали професійна майстерність, високе служіння на обраному шляху, відмінна самоосвіта [4, с. 67]. Тому вирішальну роль у формуванні естетики майбутнього видатного романтика відіграв Карл Цельтер (1758-1832), друг славетного веймарця, представник другої берлінської пісенної школи, ініціатор багатьох починань у сфері хорового руху в Німеччині. Об'єднуючи, подібно до Й. Гете, класичні й сучасні естетичні елементи, К. Цельтер виховував юного Ф. Мендельсона в дусі високого професіоналізму, відкритості до минулого, вміння зі справжньою романтичною свободою оперувати музичними прийомами, які склалися на той час. Результати цього спілкування відбилися вже в перших закінчених творах композитора, зокрема в Сонаті для скрипки та фортепіано F-dur, написаній у 1820 р. Вона є не тільки взірцем ранньої творчості композитора, але й «живим» твором, що належить до репертуару сучасних виконавців, отже викликає не тільки історичну, але й художню зацікавленість.

У Сонаті для скрипки та фортепіано F-dur, незважаючи на юний вік, Ф. Мендельсон демонструє досвідченість в опануванні сонатного циклу, сонатної форми, мистецтва розвитку музичного матеріалу. Майже неможливо встановити конкретний взірець, який використовував композитор. Імовірно, в цьому разі виявляється синтез

барочних і класичних елементів у поєднанні з «передчуттям» романтичних одкровень. Три частини Сонати об'єднані в класичний цикл, де на першій позиції перебуває сонатне Allegro, на другій — Andante, на третій — Presto фіналу. Ф. Мендельсон дотримується принципу ладової перемінності: крайні частини — у F-dur, середня — у f-moll. Аналогічна світлотінь притаманна й Andante, перша тема якого звучить у f-moll, друга — у F-dur. У такому рішенні циклу можна спостерігати як наслідок сюїтних дублів епохи бароко, так і романтичну ладову подвійність, яка до цього часу вже була опанована його старшим сучасником Ф. Шубертом. Така ж подвійність, яка характерна як для минулого, так і для сучасного, спостерігається в організації сонатного Allegro. Воно має одну тему, що подібно до творчості Й. Гайдна, але все пронизане наскрізним музичним зворотом, що зазнає як власне музичних, так і емоційно-образних змін. Г. Сахарова пише, що в сонаті XVII ст. була поширена варіаційність, яка трактувалась як «взаємозв'язок на відстані інтонаційно близьких мотивів». Для мети наших пошуків важливий висновок ученого, що цей принцип, хоч іншому контексті, виявляє себе в епоху романтизму в методі монотематизму [10, с. 22-23]. Таким чином, досліджуючи нібито давно подолані музичним мистецтвом особливості сонатного формоутворення, Ф. Мендельсон звертається до поступової тематизації музичних вертикалі й горизонталі, що стане однією з основних тенденцій у музиці XIX ст. і буде пов'язуватися з неоднозначністю та множинністю поетичного світосприйняття.

Повертаючись до сонатного Allegro твору, що аналізується, значимо активне використання сонатної форми варіаційності в конкретнішому розумінні цього поняття. Так, вихідний восьмитакт варіюється в межах головної, зв'язуючої, побічно-заклучної партії експозиції, а частково і в розробці. Лише в репризі сонатність, яка розуміється, згідно з М. Арановським, як «переважна зміна», домінує над рівновагою статичної й динамічної варіаційних принципів розвитку [2, с. 152]. З барочним тематизмом здебільшого пов'язане заключне Presto, яке являє собою своєрідний «колаж» різних за рисунком типів руху, об'єднаних незмінною пульсацією восьмих. Їх постійна зміна становить основу вже з першого восьмитакту головної партії. У першому і другому тактах переважає лінійність, у третьому — графіка кола, далі виникають різні варіанти репетицій. Вільне оперування різноманітними типами руху спостерігається і далі, що пов'язані зі сферою композиторської гри. У цьому разі знову виникають паралелі як з барочними формулами руху, так і з романтичним зануренням, як зазначає К. Зенкін, у «зовнішню стихію» [5, с. 10]. При цьому Ф. Мендельсон дотримує достатньо чіткої членистості форми, близької до сонатної. Виокремлюються традиційні три розділи цієї структури — головна, зв'язуюча і побічно-заклучна партії в експозиції та репризі. Розвиток у розробковому розділі підпорядковується активній

гармонічній роботі, тональні центри зміщуються в G-dur, c-moll, Des-dur, es-moll, використовуються звороти зі зменшеним септакордом. Чіткий гармонічний план, система кадансів рельєфно розчленовують форму, впорядковуючи її за класичним зразком. Водночас потік остинатного руху восьмими дозволяє говорити як про токату, так і про художній етюд. У фіналі також досягає апогею концертне змагання партнерів, де кожний з них демонструє віртуозну майстерність і мистецтво володіння ансамблевим діалогом. Успадкована з минулого поетика скрипково-фортепіанної Сонати органічно вписується в сучасний Ф. Мендельсону інструментальний контекст, один з найважливіших смислових акцентів якого полягає у виявленні виконавського артистизму.

Якщо в крайніх частинах мендельсонівського опусу переважає в стильовому плані музична традиція, то *Andante* ілюструє інший, власне романтичний модус минулого — як згадка про нього, нав'язана ностальгійною інтонацією. Ф. Мендельсон звертається до жанру менуету, перетворюючи його в глибоко інтимне ліричне висловлювання. Цей танок незмінно асоціюється з культурним спадком XVIII ст. Невипадково особливої уваги його осмислення набуло в книзі Л. Кирилліної «Класичний стиль у музиці XVIII – початку XIX століття» [7]. Однією з причин перетворення менуету на «короля танців і танок королів» дослідниця вважає семантику тридольності (сакральне число три), плавність, заокругленість, легкість тридольного метру й природність, з якою менует вбирав у себе «й урочистість сарабанди, і величну грацію чакони, і витончену рухомість пасп'е або куранти, а потім і чарівне кружляння лендлера» [7, с. 101-102]. Про багатогранність менуету пише також Н. Арнонкур, згідно з твердженням якого «в інструментальному менуеті останніх десятиліть XVIII ст. майже чарівним чином поєднувались усі тридольні танцювальні форми – від жиги до сарабанди і народних танців» [1, с. 143]. Розрізняючи менуети за темповим показником, відомий диригент стверджує, що швидкі танці переростають у скерцо XIX ст., а повільні – у вальс [1, с. 143]. Іншу класифікацію менуету пропонує Л. Кирилліна в означеному дослідженні. Вона розрізняє за семантичною ознакою такі типи: придворний аристократичний, галантний, пасторальний, сільський або простонародний менуети [7, с. 103]. З точки зору різних топосів музикознавець виокремлює драматичний менует, менует-скерцо, ідеалізований, ритуальний [7, с. 104-108]. Означені характеристики дозволяють спостерігати в *Andante* другої частини Скрипкової сонати F-dur Ф. Мендельсона деякий узагальнений образ менуету XVIII ст., перетворений зі швидкої частини сонатно-симфонічного циклу в повільну.

Варто зазначити, що заміна менуетом повільної частини трапляється у Фортепіанній сонаті Л. Бетховена op. 31 № 3, де він іде після *Scherzo*. Однак у віденського класика темп середній (*Moderato*), загальний рух відзначається ознаками галантної граціозності (ремарка

grazioso), розмір 3/4, форма – складна тричастинна з тріо. Таким чином, ця частина, яка, до речі, має жанрове визначення Minuetto, є «дублем» гравой семантики разом зі Scherzo. Ознак повільної частини циклу менует набуває в Скрипковій сонаті ор. 30 № 3 Л. Бетховена. У цьому разі композитор не подає жанрового найменування, але пише ремарку Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso. Про те, що ця частина тлумачиться автором як медитативна, свідчать її розвинута форма, значні масштаби, різноманітні фактурних прийомів викладення тематичного матеріалу. Зважаючи на те, що юний Ф. Мендельсон активно вивчав творчість Л. Бетховена, можна припустити, що у використанні руху менуету в Andante Скрипкової сонати F-dur він ґрунтувався на досвіді перевтілення менуету на ліричну п'єсу. Проте художній світ мендельсонівської музики різко відрізняється від бетховенського. У русі теми на 3/8, її членуванні по два такти таким чином, що виникає враження 6/8, чітко простежуються ознаки сициліани – ще однієї особливості музики XVIII ст., часто пов'язаної з настроєм глибокого смутку, меланхолії та майже драматизму. Це дозволяє трактувати Andante Скрипкової сонати як своєрідну «ностальгійну пісню» за менуетом як носієм минулого, внаслідок чого виникає його романтизація. Композитор відмовляється від типової форми з тріо і створює складне організоване ціле, в якому містяться подвійні варіації, що модулюють у складну тричастинну форму з розвиваючою серединою. Перша тема народжується наче нізвідки і в перших чотирьох тактах проводиться скрипкою майже без супроводу фортепіано. Однак у зоні кадансу, а потім у другій і третій частинах музика ніби постійно «нарошує плоть». У партії фортепіано виникає хроматичний низхідний контрапункт, який нагадує про старовинне lamento; потім інструменти вступають у діалог реплік, визначаючи початок зони імітацій. У мажорній темі мелодична ініціатива переходить до клавійного інструмента, а скрипка веде просту пісенно-танцювальну тему. Особливої інтенсивності інструментальний діалог досягає в середній частині, розроблений гармонічний план якої і панування однолінійних рухів у сполученні з імітацією ядра першої теми насичують виділений образ внутрішньою динамікою, але позбавляють його медитативності. Повернення першої теми в репрізі звучить як нагадування, а вільна імпровізація в невеликій коді з «органними» багатозвучними акордами викликає ефект віддалення. Примітна ремарка в останніх тактах Andante: *smorzando* – тобто затихаючи, завмираючи. Не менш суттєво, що тоніка f-moll подана в мелодичному положенні терції, створюючи враження недовомленості. Значне зменшення першого розділу музичної форми в репрізі, перевтілення останньої в ремінісценцію характерні для композиції, як раннього, так і зрілого романтизму, що часто відбувається у творах Ф. Шопена, а в самого Ф. Мендельсона це простежується, наприклад, у сонатному Allegro «Реформаційної симфонії», де репріза суттєво переосмислена порівняно

з експозицією. Драматургія «неповернення» може бути пов'язана з логікою розгортання подій у баладі – жанрі, що має важливе значення для музичного мистецтва романтичної епохи. Щодо ефекту смислових «трюх крапок», який виявляється в *Andante* мендельснівської Сонати, то вони, безумовно, відповідають типовим для означеної культури мотивам суму й безкінечності. Показово, що у Фортепіанній сонаті *E-dur* (1826) юний композитор знаходить для вираження означених станів особливу тему, що пронизує весь цикл.

Отже, майже кожний елемент музичної мови й композиції, що запозичується з минулого (віденська класика і бароко), композитор переосмислює відповідно до сучасних естетичних і музичних уявлень. Однак, якщо в період досягнення зрілості стилю спадок минулого мав місце у творчості Ф. Мендельсона, як одна зі складових єдиної національної культури разом із романтизмом, то в ранній Сонаті його музична свідомість ще міцно поєднана з традицією, яку він опановує для набуття необхідного професійного досвіду, школу майстерності. Дотримуючи правил композиції, він намагається сказати своє слово в мистецтві – слово, яке натхнене романтичними настроями епохи.

Отже, досвід періодизації творчої еволюції Ф. Мендельсона і пошуку константних ознак його композиторського стилю потребують подальшої розробки на ширшому музичному матеріалі та глибших науково-методологічних засадах.

#### Список літератури

1. Арнонкур Н. От менюэта к скерцо // Н. Арнонкур. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. — М. : Издательский дом «Классика — XXI», 2005. — С. 135–144.
2. Бендицкий А. А. К вопросу о моделирующей функции музыки: Музыка и время / М. Г. Арановский, А. А. Бендицкий // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М. : КомКнига, 2007. — С. 142–156.
3. Верейшова М. М. Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольді та романтичний *Gesamtkunstwerk*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / М. М. Верейшова. — Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х. : 2012. — 18 с.
4. Жабинский К. Мессы Шуберта и традиции «музыкальных приношений» / К. Жабинский // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: материалы международной научной конференции. — М. : МГК им. Чайковского, Шубертское общество, Изд-во Прест, 1997. — С. 64–81.
5. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М. : [б.и.], 1997. — 415 с.
6. Иванова И. Л. К проблеме единства стиля Ф. Мендельсона / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Х. : «Харьковские ассамблеи», Институт музыкознания, 1995. — С. 3–9.
7. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: Ч. III. Поэтика и стилистика / Л. Кириллина — М. : Издательский Дом «Композитор», 2007. — 376 с.

8. Ла Мара (Липсиус Ида Мария). Музыкально-характеристические этюды / пер. с нем. А. Желябужской / Ла Мара. — М., 1886. — 444 с.
9. Сахарова Г. У истоков сонаты / Г. Сахарова // Черты сонатного формообразования: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных [сост. Е. В. Овчинников]. Вып. XXXVI. (выпуск 36). — М., 1978. — С. 6–41.
10. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — музичне мистецтво / Н. А. Туровська. — Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. — Львів, 2009. — 19 с.
11. Феликс Мендельсон (1809-1847). Роберт Шуман (1810-1856) [М.]: Мир книги, 2005. № 23. — С. 529–533.

*Надійшла до редколегії 08.08.2013 р.*