

of development of genre mandolin concert in the music culture of Baroque and Classicism are considered in the article.

Key words: *mandolin, concert, Baroque, Classicism, tradition, process of creation form, instrumental cast.*

УДК 78.03 : [785.73 : 786.2]

Людия Соколова

**ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
РОМАНТИЧЕСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ТРИО
(на примере фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона)**

Актуальность темы. Романтическое фортепианное трио представлено именами Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса. Каждый из них предложил индивидуальный подход к этому жанру в соответствии с собственным композиторским стилем, причем трио первых трех создавались в зрелый период творчества, а брамсовский, ранний ор. 8 был впоследствии переработан, что позволяет видеть в них типичные проявления художественного мира названных авторов. Вместе с тем, между сочинениями в этом жанре Шуберта, Мендельсона, Шумана и Брамса можно установить разноуровневые связи, позволяющие, с одной стороны, выявить некоторые общие закономерности в их трактовке фортепианного трио, обеспечивающие правомерность употребления по отношению к нему понятие «романтическое», а с другой – раскрыть многогранность этого понятия. С этой **целью** в данной статье осуществляется сравнительная характеристика фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона как сочинений, связанных с лирической направленностью высказывания, песенной стилистикой, а в композиционном плане – с вариантностью и вариационностью, определяющими важнейшие стороны алгоритма музыкальных событий, и, в конечном счете, драматургии.

В задачи исследования входит анализ стилистики, композиционно-драматургических и ансамблевых особенностей фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона.

Объектом статьи выступает творчество Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, а **предметом** – трактовка жанра романтического трио.

Как показал анализ, песенность **фортепианных трио Шуберта** выступает в двух ипостасях: в качестве одного из носителей жанро-

во-бытового начала (наряду с маршевостью, танцевальностью, фанфарностью) и способом воплощения лирического состояния – от просветленно беззаботного до углубленно скорбного. В контексте целого она не занимает доминирующего положения, выступая одним из равноправных элементов в одном ряду с другими, хотя во Втором трио ор. 100 ее удельный вес более значителен. Иная ситуация обнаруживается в сочинениях Ф. Мендельсона. В Первом трио под знаком песенности проходят все сонатное *allegro* и медленная часть, а во Втором она выступает одним из факторов драматического конфликта.

Не менее существенные различия между трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона проявляются в плане использования вариантности и вариационности. У Шуберта они способствуют возникновению пространственной широты, неторопливому разворачиванию музыкальной мысли с чертами повествовательности, внутренней завершенности, преобладанием повторности и умеренному темпу. У Мендельсона, напротив, музыкальный процесс отличается динамичностью, целеустремленностью, интенсивной событийностью.

С точки зрения ансамблевой игры композиторы также подходят к жанру по-разному. Для Ф. Шуберта ансамбль является средством общения, совместного музицирования, что проявляется в развитой драматургии реплик, систематическом перепоручении ведущей темы разным тембрам, частой смене функций голосов, мелодической распетости. Ф. Мендельсон дифференцирует фактурно-тембровую вертикаль на струнный дуэт и партию клавишного инструмента, наделяя их различными функциями.

Фортепиано поручаются виртуозные пассажи, чередующиеся с мощной аккордовой фактурой. Струнные воспринимаются как кантиленная, мелодическая группа. Здесь представлен иной модус общения, характеризующийся не экстравертностью свободного диалога, а его интимностью, исповедальностью, нацеленностью на сопереживание. Заметим, что, проводя различия такого рода, их не следует абсолютизировать, поскольку трио присущи два типа музыкального высказывания, характерные для романтического звукозерцания. Один из них К. Зенкин определяет как «лирическое самовыражение, стремление к самопознанию, другой – как игру» [1, с. 6]. Следовательно, в данном случае речь идет о соотношении этих смысловых акцентов и их распределении на оси всего цикла. У Ф. Мендельсона первый из них доминирует в начальных частях, обуславливая лирико-драматическую направленность

сонатного *allegro*, которое сохраняет свое классическое положение драматургически наиболее весомого раздела композиции.

У Ф. Шуберта драматургический рельеф более выровнен, и значимость музыкальных событий равномерно распределяется на протяжении всего цикла, что характерно для лирико-эпической (повествовательной) драматургии. Отсюда и различия в масштабах сочинений: развернутые у Ф. Шуберта и сжатые у Ф. Мендельсона. Обращает на себя также внимание тот факт, что оба трио австрийского романтика написаны в мажоре, соответственно, *B-dur* и *Es-dur*; оба трио немецкого – в миноре, соответственно, *d-moll* и *c-moll*.

Для конкретизации высказанных замечаний обратимся непосредственно к рассмотрению композиционно-ансамблевых особенностей фортепианных трио Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона.

1827 год в творчестве А. Шуберта привычно ассоциируют с созданием его самого скорбного сочинения «Зимний путь». Совершенно иной полюс мироощущения композитора раскрывают написанные в том же году два его фортепианных трио. Несмотря на то, что и в них Ф. Шуберт соприкасается со сферой скорби, ностальгии, основной тонус в них связан с гармоничностью мироощущения, общей позитивной направленностью. Более последовательно эти качества выражены в Первом трио, эмоционально и стилистически тесно связанные с шубертовскими вальсами, маршами, фортепианными дуэтами. Главная партия его первой части построена на маршевых ритмоинтонациях, побочная близка романсу с чертами ноктюрна, в медленной части проявляется родство с итальянскими народными песнями, а в скерцо и финале – с народными венскими танцами.

Второе трио содержит скорбные страницы, которые потом напомним о себе и в радостном финале. Обращает на себя внимание особая роль медленных разделов циклов, в которых раскрывается лирико-медитативная грань романтического мироощущения, а с точки зрения стилистики устанавливаются определенные точки соприкосновения с песнями Ф. Шуберта. Однако, если *Andante* Первого трио выдержано в лирико-мечтательном тоне и по характеру напоминает ноктюрен, то вторая часть трио ор. 100 связана со скорбными образами. Н. Николаева отмечает родственность этой части песенному циклу «Зимний путь» [2, с. 200].

Третьи части (Скерцо) выдержаны в едином жизнерадостном ключе с опорой на жанровый тематизм. Таким образом, между вто-

рыми и третьими частями устанавливается романтическая оппозиция лирики и игры.

Индивидуальностью отличаются первые части циклов. Сонатные *allegri* данных трио достаточно различны по характеру. Так, в *Allegro moderato* трио оп. 99 отсутствует какой-либо конфликт, контраст между маршевой главной и песенной побочной темами имеет дополняющий характер, что подчеркивается классическими тонико-доминантовыми соотношениями.

Особо выделяется связующая партия (А). Она отличает неустойчивостью, полиритмичностью, интенсивным гармоническим развитием. Используется сопоставление мажора и минора (уменьшенный вводный септаккорд ко II-й ступени, мажорная и минорная доминанта). Несмотря на то, что в основе связующей партии лежит тематический материал главной, ее тональный план достаточно нетрадиционен, так как уже на первом этапе связующей партии достигается переход в тональность доминанты (14 такт от А), при этом далее продолжается интенсивное гармоническое развитие.

Как утверждает исследователь Л. Римский, нетрадиционность музыкального мышления Ф. Шуберта проявилась в выборе тональностей с тенденцией к увеличению количества ключевых знаков, в расшатывании классического функционального оборота, использовании нетонических аккордов в качестве исходных, проведении одной и той же темы в мажоре и миноре, усложнение тональных планов циклических сочинений [3, с. 104–109]. В *Allegro* Второго трио сопоставление разделов музыкальной формы заставляет вспомнить о романтическом двоемирии в силу приема переключения в побочной партии в иную образную сферу, отмеченную сменой основного *Es-dur* на *h-moll* с последующим расширением зоны минора.

Как отмечает Н. Николаева, данная тональность является энгармонической заменой «шубертовской VI ступени», то есть *ces-moll* [2, с. 199]. Такое необычное тональное соотношение, по мнению музыковеда, способствует выделению побочной партии как инородной сферы, образа, возникшего со стороны и «<...> предвещающего скорбные переживания в будущем» [там же]. Ее тема, подготовленная струнными и изложенная октавами у фортепиано, приобретает характер душевного смятения благодаря пульсирующему остигатному ритму. Высокий регистр фортепиано, тихая динамика придают теме хрупкость и полетность.

Т. Русанова, анализируя приемы изложения фортепианной фактуры Ф. Шуберта, выделяет среди них прием, представленный ритмично повторяющимся аккордом, интервалом или звуком, что символизировало одиночество, страх, смятение, служило средством нагнетания напряжения, драматизма [4, с. 96].

Между экспозицией и разработкой в Первом трио следует небольшая связка, отмеченная тональным переходом в одноименный *b-moll*. Разработка открывается проведением главной темы в этой тональности, что сразу омрачает ее первоначальный оптимистический тон. Оминоривание главной темы можно также воспринимать как воздействие на сонатную форму вариационной (минорная вариация).

В разработке можно выделить несколько разделов, соответствующих порядку тем в экспозиции. Второй раздел построен на теме побочной партии (*G*). Третий, выполняющий функцию предытга, основан на материале заключительной партии. Тональный план данного раздела также отличается интенсивностью (*As-E-C-d-F*). В отличие от Первого трио, во Втором разработка построена в виде трех идентичных по музыкальному материалу разделов, тонально варьированных и основанных на развитии тематизма заключительной партии. При этом тональное смещение (*H, Fis, Des*) сопровождается сохранением материала, что соответствует принципу консеквента.

Финалы циклов отличаются масштабностью, сочетающей черты сонатности и рондальности. Стихия игры в них явно доминирует [1, с. 6]. Однако в отличие от финала Первого трио целиком выдержанного в жизнерадостном ключе, в финале Второго появляется музыкальный материал из *Andante*, отмеченный скорбной образностью.

Обратимся к рассмотрению **фортепианных трио Ф. Мендельсона** (*d-moll*, 1839, *c-moll*, 1845). Несмотря на большой временной разрыв в их создании, между ними можно найти черты сходства, о чем свидетельствуют общность композиционных приемов, интонационная и смысловая связь между частями циклов. Оба сочинения написаны в миноре, при этом логика их тональных планов различна. Трио № 1 отмечено характерными для романтиков терцовыми тональными сопряжениями. Его крайние части написаны в *d-moll*, вторая, медленная – *B-dur*; третья, скерцо – *D-dur*. Во втором трио прослеживается классическое тональное движение: *c-moll* – *Es-dur* – *g-moll* – *c-moll*, в основу которого заложен ход по звукам тонического трезвучия.

Первые части циклов отличаются открытой эмоциональностью, взволнованностью, их стилистика имеет песенный характер. Вторые представляют собой образец мечтательной, песенной лирики, родственной мендельсоновским «Песням без слов».

Скерцо обоих трио отмечены стремительностью, полетностью, танцевальностью, создающими волшебный образ, что сближает их с увертюрой «Сон в летнюю ночь». Финалы возвращают взволнованность первых частей.

Отличительной чертой строения сонатных *allegri* является отсутствие четких границ между разделами формы. Так, репризы трехчастных главных партий непосредственно переходят в зоны связующих, а разработки вторгаются в пределы заключительных. Обе разработки содержат два раздела, которые соответствуют порядку тем в экспозиции. Таким образом, не выходя за границы классических норм, Ф. Мендельсон переосмысливает традиционные композиционные схемы.

Не менее специфическим качеством мендельсоновских сонатных *allegri* выступает тяготение к многотемности, что представлено наличием двух тем главных партий, появлением новой темы в разработках. Это связано с песенной природой тематизма, предполагающей обращение к вариантным принципам развития музыкального материала и структурированию форм, с одной стороны, и созданием подобных музыкальных мыслей, с другой. Такой подход к композиционно-драматургической организации музыкального процесса отсылает к шубертовской вариантности. В отличие от австрийского романтика Ф. Мендельсон соединяет вариантный принцип развития со сквозным, что существенно динамизирует музыкальную форму.

В цикле фортепианного трио № 1 *d-moll* по семантическому признаку можно выделить две макрочасти, своего рода *Abteilung*. Первая из них образуется из *Molto allegro agitato* и *Andante tranquillo*, представляя различные грани лирического высказывания, – пылкого, активного и умиротворенного, отмеченного чертами созерцательности. Здесь господствует песенная стилистика, основную образно-смысловую нагрузку несет мелодическое начало. Вторая макрочасть включает *Leggiero e vivace* и *Allegro assai appassionato*, объединенные игрой направленностью и разноплановой жанровостью.

Помимо контраста между двумя макрочастями можно говорить и о наличии контраста внутри частей, проявляющегося в разных

аспектах. Экстра- и интровертность лирики первого макроцикла, напоминающие флорестановкую и эвсепиевскую маски Р. Шумана, образуют различные грани единой семантической сферы. Так, Л. Царегородцева отмечает в первой части трио особый тип драматизма: это «взволнованная повесть о жизни, переданная через картину волнующегося моря бытия с его неизбежными перипетиями, тяготами, тревожениями и переживаниями <...>» [5, с. 75]. Для изображения такой музыкальной картины, по словам автора, Ф. Мендельсон использует бурлящую фактуру фортепиано, а с помощью струнных – моменты просветления, надежды [там же]. Иной характер имеет лирика второй части: она представляет собой «ласковое, нежное романсовое излияние» [5, с. 74], что подчеркивается камерностью и мягкостью эмоционального высказывания.

Второй *Abteilung* раскрывает различные стороны игрового начала. Типизированность третьей части заключается, по определению Л. Царегородцевой, в уникальной трактовке скерцо как «летучей, полужантасической арабески, вызывающей ассоциации с игрой эльфов» [5, с. 74]. Иная грань игрового начала представлена в финале. Танцевально-игровая основа тематизма обнаруживает драматические черты. Названный исследователь усматривает в музыке финала своеобразный драматический пляс, возвращающий после лирики средней части к суровой действительности, представленной первой частью [5, с. 75]. Помимо образного контраста, обнаруживается ладовое сопряжение мажорных срединных и минорных крайних частей цикла, благодаря чему возникает иной тип связи – арочный, с ясно выделенной «серединкой». Композитор использует также выразительные возможности ритмического контраста, проявляющегося в чередовании трех- и двухдольного метров (первая часть написана в размере 3/4, вторая – 4/4, третья – 6/8 и финал – 4/4), а также смены типов движения: песенного и мелодического, с одной стороны, моторного и танцевального – с другой.

Второе фортепианное трио Ф. Мендельсона (1844) по масштабу и эмоциональному накалу родственно фортепианным ансамблям Р. Шумана, П. Чайковского и И. Брамса, согласно мнению Л. Царегородцевой [5, с. 73]. Сочинение создавалось в период, когда композитор ушел от каждодневной деятельности в состояние спокойной жизни и в обстановке сосредоточенного уединения заканчивал трио *c-moll* и музыку к трагедии Софокла «Эдип в Колоне» [там же]. Не-

смотря на ряд сходств в композиционном и образном плане, Второе трио отличается большим драматизмом, взволнованностью, виртуозностью исполнительских партий, значительной контрастностью тем, образно-интонационной связью между частями цикла.

В отличие от Первого трио, в драматургии трио № 2 совмещаются романтическая и традиционная трактовка, связанная с оппозицией драматической Первой части и медитативной второй. Как и в Первом трио, в данном сочинении можно выделить две макрочасти, представленные оппозицией песенного, лирического и игрового, танцевального.

Первая макрочасть представлена *Allegro energico e con fuoco* и *Andante espressivo*, вторая – *Scherzo Molto allegro quasi presto* и *Allegro appassionato*. Сонатное *allegro* отличается драматизмом, многогранностью, представляющей разные образные сферы (темы характеризуются затаенной нарастающей напряженностью, с одной стороны, и песенной проникновенностью – с другой). При этом, если в трио № 1 песенность тематизма проявлялась с первых же звуков, то здесь исходная тема главной партии представлена не песенным типом тематизма, а волнообразным унисонным движением, сообщающим ей угрожающую таинственность. Только вторая тема главной партии имеет песенный тематизм.

Медленная часть является образцом мечтательной лирика: ее основная тема имеет лирико-повествовательный характер и изложена в хоральном складе. В отличие от второй части первого трио, данная часть эмоционально более сдержанна и спокойна.

Скерцо ярко контрастирует с предыдущей своей стремительность, порывистостью, полетностью. В нем мелькает ряд быстро сменяющихся тем, создавая впечатление калейдоскопичности. Финал синтезирует образные сферы цикла и, таким образом, скрепляет все части в одну сквозную драматургическую линию развития. В нем возвращается напряженность и драматизм, представленный в головной части цикла. С одной стороны, трехдольность ритма придает главной теме финала танцевальность (черты сицилианы); с другой – можно обнаружить сходство между темой П.П., эпизода и темой медленной части, проявляющееся в трехдольности, повествовательности, неторопливости движения. Как и в Первом трио, в данном произведении композитор использует ритмический контраст: чередование двух- и трехдольных метров (первая часть написана в размере 4/4, вторая –

9/8, скерцо – 2/4, финал – 6/8), разные типы движения (мелодическое, моторное, танцевальное).

ВЫВОДЫ. Ф. Мендельсон открыл особый тип лирического трио, отличный от трио Ф. Шуберта. Если у Шуберта преобладает повествовательное наклонение личностного высказывания, то у Мендельсона – драматическое. В соответствии с этим у первого господствует гармоничное мироощущение, а у второго, напротив, – рефлексивное, подразумевающее внутреннюю смятенность, взрывчатость, перепады настроения. Отсюда экстенсивность развертывания музыкальной мысли у Ф. Шуберта и интенсивность, сжатость – у Ф. Мендельсона.

Продолжая предложенную параллель, следует отметить различную драматургическую нагрузку песенной стилистики. Если у Ф. Шуберта песня представлена как объективное высказывание, то для Ф. Мендельсона этот жанр является носителем субъективной сферы. Таким образом, несмотря на наличие стилистического и композиционного сходства первых фортепианных трио названных композиторов, позволяющих предположить преемственные связи между ними, они представляют собой различные варианты прочтения данного жанра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М., 1997. – 415 с.*
2. *Николаева Н. Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт // Музыка Австрии и Германии XIX века. – Кн. 2. – М. : Музыка, 1975. – С. 36–333.*
3. *Римский Л. Б. О гармоническом языке Шуберта // Франц Шуберт : к 200-летию со дня рождения : матер. междунар. научн. конф. – М. : Прест, 1997. – С. 104–110.*
4. *Русанова Т. М. Об особенностях фортепианной фактуры Шуберта // Франц Шуберт : к 200-летию со дня рождения : матер. междунар. науч. конф. – М. : Прест, 1997. – С. 95–104.*
5. *Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. / Л. М. Царегородцева. – Тамбов, 2005. – 224 с.*

СОКОЛОВА Л. ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНТИЧЕСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ТРИО (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО Ф. ШУБЕРТА И Ф. МЕНДЕЛЬСОНА). Рассматриваются фортепианные трио Шуберта и Мендельсона как романтические образцы жанра. Осуществляется сравнительная характеристика стилистики, композиционно-драматургических и ансамблевых особен-

ностей. Выявляются общие и индивидуальные черты в трактовке жанра романтического трио исследуемых композиторов.

Ключевые слова: романтическое фортепианное трио, песенная стилистика, вариантность, драматургия, ансамблевая игра.

СОКОЛОВА Л. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНТИЧНОГО ФОРТЕПІАННОГО ТРІО (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ ТРІО Ф. ШУБЕРТА ТА Ф. МЕНДЕЛЬСОНА). Розглядаються фортепіанні тріо Шуберта та Мендельсона як романтичні зразки жанру. Здійснюється порівняльна характеристика стилістики, композиційно-драматургічних та ансамблевих особливостей. Виявляються загальні та індивідуальні риси у трактуванні жанру романтичного тріо досліджуваних композиторів.

Ключові слова: романтичне фортепіанне тріо, пісенна стилістика, варіантність, драматургія, ансамблева гра.

SOKOLOVA L. GENRE-STYLISTIC FEATURES OF A ROMANTIC PIANO TRIO (ON AN EXAMPLE OF PIANO TRIOS OF F. SCHUBERT AND F. MENDELSSOHN). In article it is considered Schubert and Mendelssohn's piano trios as romantic samples of genre. The comparative characteristic of stylistics, composite-dramaturgic and ensemble features is carried out. The general come to light and individual traits in treatment of a genre of a romantic trio of investigated composers.

Key words: a romantic piano trio, song stylistics, alternativeness, dramatic art, ensemble game.

УДК 78.071.2 : 786.2

Нина Инюточкина

ПАРТИЯ ФОРТЕПИАНО КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ МАРИИ СТЮАРТ» Р. ШУМАНА

Активное развитие камерной вокальной лирики на протяжении последних двух столетий способствовало поиску адекватных методов ее исследования, очертив круг проблем, связанных с соотношением поэтического и музыкального начал, законами формообразования, постижением образного мира и средств его конкретизации, разнообразием жанров и их спецификой и т. п. При наличии обширной