



УДК 785.72 : 786.2 (430)

*Игорь Седюк***ПРИНЦИП КОНЦЕРТИРОВАНИЯ В ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТАХ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА**

Седюк И. О. Принцип концертирования в фортепианных дуэтах Ф. Мендельсона. Четырехручные фортепианные дуэты Ф. Мендельсона рассматриваются с позиции концертирования; обосновывается игровая природа ансамблевой музыки с ее атрибутами состязательности, диалогичности, комбинирования исходных структур и т. п. Выявляется отход композитора от традиции бидермайера, свидетельством чему служит сходство приемов в его концертах для двух фортепиано с оркестром.

Ключевые слова: четырехручный дуэт Ф. Мендельсона, игровая логика, принцип концертирования, традиция бидермайера, виртуозность, диалогичность.

Седюк І. О. Принцип концертування у фортепіанних дуетах Ф. Мендельсона. Чотириручні фортепіанні дуети Ф. Мендельсона розглядаються з позиції концертування; обґрунтовується ігрова природа ансамблевої музики з її атрибутами змагальності, діалогічності, комбінування вихідних структур і т. п. Виявляється відхід композитора від традиції бідермаєра, свідченням чого служить схожість прийомів в його концертах для двох фортепіано з оркестром.

Ключові слова: чотириручний дуэт Ф. Мендельсона, ігрова логіка, принцип концертування, традиція бідермаєра, віртуозність, діалогічність.

Sediuk I. O. Concerto principles in the piano duos by F. Mendelssohn. Similar to his contemporaries F. Schubert and K. M. Weber, F. Mendelssohn did not avoid the piano ensemble music, preferring the pieces for 4 hands and concerto opuses for 2 pianos with orchestra. While the genre of concerto involved the vast range of images, composition of the whole, and virtuosity, numerous piano pieces at the first glance were closely related to the aesthetics of the Biedermeier.

The pieces created by F. Mendelssohn, which did not seem to be of virtuoso style, reflect the ambitions of the artists, who lived during that period to enrich the interaction experience with the audience. The key to understanding of this phe-



nomenon lies in the nature of the ensemble music, which presupposes partnership relations between its participants. The presence of the two personalities refreshed the action of the playing performance logic with its attributes, such as competitiveness, dialog-like structure, exposure of each participant's skills, combination of the initial structures etc. At the same time, one of the components is represented by the concerto principle, which brings the features of representativeness, outward orientation (targeting the other ensemble participant as well) even with unpretentious pianistic characteristics of the music piece. The '*Andante & Variations*' by F. Mendelssohn op. 83a is considered as a typical example of the common music-making; however, the peculiarities of the image-context ground, which reveal themselves within the rich semantic contrasts enforced by the specific genre messages and stylistic allusions, as well as the multicolor texture give reasons to consider the concerto principle as the institution for the ensemble music. '*Andante*' is built on the exchange of phrases, resembling an opera dialog. Dissociation of the timbre fields (bass – soprano), intensity and relative independence of the themes in each part, completeness of the music phrase, absence of the accompaniment techniques even with the concluding interfusion of both parts not only highlight the equality of the 'dialog' participants, but also contain the elements of a contest deep within – similar to two people voicing their opinion on a selected topic.

This dissociation continues in the 1st variation '*Cantabile*', where the differentiation of the texture voices helps bring forward the music 'relief and setting' preserving the technique of 'different ways of conduct'. Similar to '*Andante*', where the initiative was passed from one part of another, a reply in '*Primo*' is given by the no less expressive part.

The next two variations (Nr. 3 and 4) uniquely stand as a duplicate or a mirror reflection of the genre-thematic ideas, resembling the famous counterpoints in 'The Art of Fugue' by J. S. Bach. They both demonstrate the traditional interexchange of the dramatic functions, assigning the melody to one part, and the accompaniment to another. However, their texture features bear evidence of association of the various genre models: 'etude' and 'song without words'. F. Mendelssohn discloses their many possibilities, creating the inner space for the concerto principle of a unique kind. Under these conditions each part becomes relatively independent, which opens the way for the performers to show their technical and cantilena skills.

The final variation becomes the cluster of the dramatic imagery, which is delivered through the 'tragic' parallel minor, the tremolo technique, the intonation



of a breath, the colorful dynamic range of expressions, the gradual complication of the texture up to the massive octave progression etc. Here we can confidently speak about the orchestral sounding, as all intonational motives are clearly displayed with the timbre-register highlighting of their semantics. The last variation is extended, and together with the varied theme of ‘*Andante*’ and the concluding massive coda *Allegro assai vivace* combines into the 3-part concerto form, where the 1st part is a dramatic one, the 2nd – lyrical, the 3rd – energetic virtuosic final. It should be noted that the coda is concordant with the similar parts in scherzos and ballads by F. Chopin, which therefore does not allow us to implicitly treat ‘*Andante & Variations*’ by F. Mendelssohn as a common music piece.

These thoughts are proved by ‘*Allegro Brillante*’ op. 92, where the concerto principles appear not only on the level of technical skills, requiring the ensemble performers to have a high virtuoso experience. The continuous change of the imagery ranges of expressions, assembled by the personalized texture, presence of the synchronically exposed chromatic passages, arpeggios with the interception technique, broken motion, cantilena enriched by the texture-harmonic voices, octaves and chords with *staccato* articulation, altogether multiplied by the fast tempo are called to create the multicolor sparkling picture. Considering the fact that a dialog-contest is the keystone of the concerto principle, F. Mendelssohn utilizes all its resources for displaying both the imagery antithesis and the pianistic performance skills of each ensemble participant. The concerto tone of this music piece is concluded by the coda, resembling a *perpetuum mobile* in the tempo of *Presto* and being distinctive for its register diversity in both parts, which is especially seen during the solo phrases. From this point of view one can even imagine it being played on two pianos, since the music of ‘*Allegro*’ even visually lacks the keyboard of only one piano.

The interpretation of the large music pieces for 4 hands by F. Mendelssohn in the concerto style becomes obvious while comparing them with his Concertos for 2 pianos, imbued with a spirit of virtuosity, displaying a variety of the stylistic techniques, maintaining the atmosphere of a contest between the equally skilled partners. Considering the fact that the pieces for 4 hands appeared almost 20 years since their creation, they inherited the experience of the instrumental concerto, revealing both the ability for the genre diffusion and the mastery of F. Mendelssohn to accomplish the idea of competitiveness, which reflects one of the defining features of the romantic individual creative conscious.



Key words: piano duo for four hands by F. Mendelssohn, playing performance logic, concerto principles, the Biedermeier tradition, virtuosity, dialog-like structure.

Ранний романтизм, как известно, ассоциируется с композиторским творчеством Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона. Работая в разнообразных жанрах и развивая новые жанровые направления (песня, вокальный цикл – Ф. Шуберт, песня без слов, концертная увертюра – Ф. Мендельсон, немецкая романтическая опера, *Konzertstück* – К. М. Вебер), они не обходили стороной фортепианный ансамбль, отдавая предпочтение четырехручным сочинениям и концертным опусам для двух фортепиано с оркестром. Если жанр концерта прогнозировал круг образов, композицию целого, виртуозность, то многочисленные фортепианные миниатюры, на первый взгляд, были тесно связаны с эстетикой бидермайера. По оценкам И. Польской, фортепианный дуэт эпохи раннего романтизма нес на себе печать задушевно-личностного начала, состояния интимной исповедальности и сердечности, что отражало романтическую идею «всеобщего человеческого единения». Автор резюмирует: «Жанр четырехручного дуэта оказался идеально пригодным для музыкального выражения *Gemüt* и *Innerlichkeit*, что способствовало превращению его в доминирующий жанр бытового музицирования романтической эпохи» [8, с. 17]. Рассуждая далее, ученый отмечает влияние на семантику четырехручного дуэта культуры бидермайера, которая определила одну из линий развития романтического искусства первых десятилетий XIX века. Интерес Ф. Мендельсона к этому явлению подкрепляется наблюдениями Г. Демченко, которая указывает на такие качества в музыке композитора, как «простота и общедоступность <...>; прочная опора на бытовые формы музицирования и претворение особенностей интимно-камерного, “домашнего” стиля; <...> особая задушевность, граничащая с сентиментализмом» [1, с. 45–46]. Данную точку зрения разделяет и Н. Кашкадамова, которая пишет: «Чотириручні дуети – Фантазія *d-moll* та *Andante* з варіаціями *B-dur* – належать до сфери домашнього музикування і виявляють стильові прикмети бідермаєра» [3, с. 126]. Как видно, приведенные харак-



теристики мало согласуются с идеей концертирования, которая вызывает представления о духе состязательности, виртуозном блеске, известной сложности пианистических средств. Показательно, что Н. Кашкадамова размежевывает четырехручные дуэты и дуэты для двух фортепиано Ф. Мендельсона, подчеркивая, что последние «мают концертный характер, що виявляється у віртуозності та навіть деякій, нетиповій загалом для цього композитора, оркестральності викладу» [3, с. 126]. Вместе с тем, музыкальные жанры не развивались в герметично замкнутом пространстве. Напротив, обогащали друг друга, взаимопроникая и размывая видовые границы. Сам факт двойственности романтического искусства, преломляющего в новых эстетико-стилевых условиях идею барочной антиномичности: материального – духовного, ирреального-реального, сиюминутного-вечного и т. п., свидетельствует о многоликости эпохи, ее открытости к диалогу с прошлым и настоящим. Эти особенности романтической культуры нашли выражение в следующем тезисе – «эволюционное развитие в ней сочетается со своеобразным “остаточным” принципом, который проявляется в актуализации “снятых” форм информации, имеющих значение абсолютных ценностей» [2, с. 5]. Понимание специфичности эпохи дает исследователям ключ к оценке единства стиля раннего романтика, в котором органично взаимодействуют романтическое и классическое, современное и традиционное, жанровое и стилистическое многообразие [2]. С этих позиций четырехручный фортепианный ансамбль не является исключением и по-своему воплощает интегративность творческого сознания композитора.

Цель настоящего исследования заключается в раскрытии концертных свойств дуэтных опусов Ф. Мендельсона, подтверждающих способность автора к обобщению накопленного опыта, в том числе в сфере собственного творчества, и глубокое постижение природы жанра. **Музыкальным материалом** избраны «*Andante* с вариациями» ор. 83а, «Блестящее *Allegro*» ор. 92, два концерта для двух фортепиано с оркестром, а также отдельные примеры из наследия ранних романтиков, современников композитора.

О многогранных возможностях четырехручного ансамбля можно судить по образцам, принадлежащим столь разным творческим ин-



дивидуальностям, как К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон. Немногочисленные опусы К. М. Вебера – 20 пьес (*op.* 3, 1801; *op.* 10, 1809; *op.* 60, 1818) [4, стб. 692], не считая большого числа переложений оркестровой и оперной музыки, – свидетельствуют о том, что данная сфера мало занимала воображение немецкого композитора и пианиста-виртуоза. Характеризуя его исполнительское мастерство, С. Питина отмечает блестящую мелкую и крупную технику, «необычайную легкость в скачках», владение певучим звуком [7, с. 492], в силу чего, очевидно, рассматривает лишь крупные двухручные опусы. Иной стороной предстает К. М. Вебер в ансамблевых сочинениях. Так, шесть легких пьес *op.* 3 (1801), в соответствии с жанровой палитрой фортепианной музыки того времени, включают миниатюрную одночастную «Сонатину» (№ 1), «Романс» (№ 2), «Менуэт» (№ 3), «Анданте с вариациями» (№ 4), «Марш» (№ 5) и финальное «Рондо» (№ 6), которое, пожалуй, является самой развернутой пьесой цикла. Отсутствие ярко выраженного виртуозного начала, простота фактурного изложения, преобладание умеренных темпов и лирического тематизма, опора на типичные жанровые ритмоформулы в «Менуэте» и «Марше» позволяют связать этот цикл с традицией домашнего музицирования. Другими словами, четырехручный ансамбль мыслился К. М. Вебером в ином эстетико-художественном пространстве.

Ф. Шуберт, являясь своеобразным антиподом К. М. Вебера-виртуоза, во многих своих фортепианных сочинениях, в том числе четырехручных ансамблях, выступает последовательным пропагандистом традиции домашнего музицирования. Одновременно, жанровая палитра четырехручных опусов, среди которых марши, полонезы, две сонаты, два дивертисмента, «Фантазия» *f-moll*, давали повод исследователям акцентировать другие стороны шубертовского стиля. В частности, Г. Крауклис приводит меткую оценку Р. Шумана четырехручной сонаты *C-dur op.* 140 раннего романтика: «Сравнивая эту вещь с другими его сонатами, столь фортепианными по своему характеру, я не могу себе представить этот Дуэт иначе, как оркестровую композицию. Здесь слышатся струнные и духовые инструменты, *tutti*, отдельные соло, тремоло литавр» [5, с. 257]. Целесообразно расширить приведенные размышления знаменитого романтика, поскольку они



усиливают восприятие этого четырехручного ансамбля в оркестральном ключе: «Я хотел бы <...> защитить Дуэт от упреков в том, что как фортепианная вещь он кое-где неправильно задуман, что к инструменту предъявляются требования, которым он не может удовлетворить; между тем как, если считать эту композицию переложенной симфонией, на нее можно смотреть совсем иными глазами. Если мы согласимся с этим, то станем одной симфонией богаче» [9, с. 100–101]. Развивая данные наблюдения, Г. Крауклис отмечает полемичность оценок этой сонаты, ссылаясь на иные точки зрения, согласно которым сочинение являет собой образец специфически фортепианной музыки. Несмотря на это, музыковед пишет: «Подобная оркестральность вообще характерна для четырехручных произведений Шуберта, который, по-видимому, многие из них создавал лишь потому, что не рассчитывал на исполнение своих оркестровых сочинений» [5, с. 257].

Как видно, в области фортепианного ансамбля наблюдается некоторая инверсия пианистических установок двух современников. Это дает основание рассматривать четырехручный дуэт не только с позиций домашнего музицирования, но и в русле концертного исполнения. С этой точки зрения образцы, созданные Ф. Мендельсоном, внешне не претендуя на виртуозность стиля, отражают стремление художников того времени расширить рамки общения с публикой. Невольно возникает вопрос: в какой мере четырехручный ансамбль мог отвечать веяниям эпохи? Ключ к пониманию этого феномена находится в природе ансамблевой музыки, предполагающей партнерские взаимоотношения участников. Присутствие двух (или более) личностей актуализировало действие игровой логики с такими ее атрибутами, как состязательность, диалогичность, демонстрация возможностей каждого, комбинирование исходных структур и т. п. При этом одним из слагаемых выступает принцип концертирования, вносящий даже в самое скромное по своим пианистическим характеристикам сочинение элемент репрезентативности, направленности вовне (в том числе на своего партнера). Уместно напомнить высказывание Е. Назайкинского: «Музыкальная игровая логика – это логика концертирования, логика столкновения различных инструментов и оркестровых групп, различных компонентов музыкальной ткани, разных линий



поведения, образующих вместе “стереофоническую” театрального характера картину развивающегося действия <...>» [6, с. 227]. Отмечая способность игровой логики организовывать инструментальные, фактурные, тематические элементы на уровне пространственно-временной координаты, ученый считает наиболее ярким и естественным ее проявление в сфере оркестровой музыки, однако делает важное замечание: «Но и в монотембровой ткани она опирается благодаря фактурной, интонационной и тематической организации музыки на необходимую для драматургической персонификации характеристичность компонентов» [6, с. 228]. Позволим заметить, что монотембровость фортепиано относительно, учитывая регистровую всеохватность, разные выразительные возможности высотного расположения тематизма, тембровую многокрасочность.

Подкреем приведенные выше соображения примерами из творчества Ф. Мендельсона. «*Andante* с вариациями» ор. 83а (1841) достаточно детально рассмотрены в статье И. Польской, которая характеризует его как типичный образец «немецкого романтического четырехручного дуэта, воплощающего в себе эстетику *Innigkeit*, *Innerlichkeit* и неразрывно связанного с культурными традициями бытового музицирования эпохи бидермайера» [8, с. 20]. Аргументируя свою позицию, автор проводит параллели с романом идиллического типа, подчеркивает опору на национальные музыкальные истоки, поэтизацию образа и т. п. Однако отмеченные ученым особенности фактуры, содержательного плана, раскрывающегося в ярких семантических оппозициях, подкрепленных жанровыми посылками и стилевыми аллюзиями, дают основание говорить о принципе концертирования как непреходящем атрибуте ансамблевой музыки. В технике обмена репликами решено *Andante*, напоминающее оперный диалог. Размежевание тембрового пространства (бас – сопрано), яркость и относительная самостоятельность тематизма каждой из партий, законченность музыкальной мысли, отсутствие приемов аккомпанирования даже в заключительном их слиянии в единое целое не только подчеркивают равноправие участников диалога, но и скрывают в глубинном слое элементы соперничества, подобно тому, как беседующие высказывают свою точку зрения на избранную тему.



Заявленная диспозиция находит продолжение в первой вариации (*Cantabile*), в которой дифференциация голосов фактуры способствует выделению «рельефа и фона» при сохранении приема «разных линий поведения» (Е. Назайкинский). В частности, изложение темы в виолончельном регистре на фоне «*pizzicato*» басов в партии *Secondo* обогащается флейтовыми фиоритурами (*leggiero*) в партии *Primo*. Аналогично тому, как в *Andante* инициатива передавалась из партии в партию, ответом на прозвучавшую тему служит не менее выразительная реплика партии *Primo*. В отличие от первоначальной диалогической переклички, здесь партии сливаются в органичный ансамбль за счет солирования мелодии в верхнем регистре, сопровождаемой фигурациями в басу. Вместе с тем, первая вариация в своем заключительном фазисе закрепляет главенство партии *Secondo*, лишая светлый регистр мелодического равноправия. Вследствие этого отсутствует регистровое сопоставление основной темы, придавая вариации черты трехчастности.

Наследуя бетховенский опыт, Ф. Мендельсон демонстрирует блестящее владение вариационной техникой. Вторая вариация «распыляет» тематизм в скерцозной триольной пульсации; обрастая выразительными мелодическими мотивами, она напоминает об исходной интонационной идее. Несмотря на сходство фактурного изложения, высотное положение партии *Primo* и рельефность мелодико-гармонического движения выдвигают ее на первый план, усиливая аккомпанирующую роль *Secondo*. Это не исключает элементов состязательности, которая представлена здесь в двух проекциях: вовне, то есть между партиями, и внутри каждой из них.

Последующая пара вариаций (№№ 3, 4) предстает своеобразным дублем либо зеркальным отражением жанрово-тематических идей, напоминая знаменитые контрапункты из «Искусства фуги» И. С. Баха. На первый взгляд, обе они подразумевают традиционный взаимообмен драматургическими функциями, распределяя партии на мелодию и аккомпанемент. Однако фактурное их решение позволяет говорить о сопряжении различных жанровых моделей: «этюда» и «песни без слов». Ф. Мендельсон раскрывает различные их возможности, создавая внутреннее пространство для концертирования особого рода.



В частности, «песня без слов» явлена как в безыскусном мелодическом изложении, дублируемом в октаву и вторами, так и «хоралом». «Этюд» демонстрирует различные приемы мелкой техники, включающие пассажное, арпеджированное, ломаное движение, синхронное исполнение сходных фигур и распределение их между руками, наконец, в комплексе с рельефной линией. Родство двух «этюдов» обусловлено доминированием ритмогрупп тридцатьвторых. В таких условиях каждая из партий становится относительно самостоятельной, что открывает для исполнителей путь к демонстрации и своей технической оснащенности, и искусства кантилены.

Скерцозная стилистика пятой вариации в ином метроритмическом измерении перебрасывает арку ко второй, причем сложность технических задач возрастает в связи с приемом *martellato*, требующем повышенного внимания к синхронизации совместной игры. Это позволяет говорить о том, что «этюдность» становится для Ф. Мендельсона одним из способов воплощения принципа концертирования. Если в шестой вариации композитор вновь соединяет скерцозно-этюдную пьесу и «песню без слов», усложняя ансамблевый дуэт триольной пульсацией, то в седьмой он мыслит партии в дублировках, в многочисленных переключках, инверсиях, максимальном сближении тесситуры. Предпоследняя вариация пронизана духом лиричности, с одной стороны, заставляя вспомнить барочную инвенцию, учитывая комплементарность ритмики, с другой стороны, выступая одним из модусов «песни без слов».

Финальная вариация становится сгустком драматической образности, воплощению которой способствуют «трагический» одноименный минор, прием тремоло, интонация вздоха, яркая динамическая палитра, постепенное усложнение фактуры вплоть до мощного октавного движения и т. п. Здесь в полной мере можно говорить об оркестровом звучании, поскольку четко прорисованы все интонационные мотивы с темброво-регистровой подсветкой их семантики. Последняя вариация разомкнута и в совокупности с варьированным проведением *Andante* и заключительной масштабной кодой *Allegro assai vivace* образует трехчастную форму концертного плана, где первая часть – драматическая, вторая – лирическая, а третья – бурный виртуозный



финал. Заметим попутно, что кода созвучна аналогичным разделам в скерцо и балладах Ф. Шопена, не позволяя тем самым безоговорочно отнести «*Andante* с вариациями» Ф. Мендельсона лишь к сфере домашнего музицирования.

Принцип концертирования в «*Andante* с вариациями» раннего романтика становится очевидным при сравнении с аналогичным сочинением К. М. Вебера. Блестящий виртуоз предельно сжимает композиционные рамки, ограничивая масштабы каждой из вариаций, несмотря на наличие репризных повторов. Композитор не отказывается от идеи равноправного партнерства, благодаря чему оба пианиста могут показать свои умения; не избегает образных, фактурных, динамических, метроритмических контрастов; четырехручный дуэт К. М. Вебера также завершается кодой, которая выделена из общего контекста посредством генеральной паузы. Наследуя традицию, автор включает минорную вариацию, передает тематическую инициативу из партии в партию, нередко наделяя *Secondo* (вар. 2) главенствующим началом. Между тем интонационная и техническая стороны «*Andante* с вариациями» предельно упрощены. В частности, мелкая техника в первой вариации представлена удобными короткими пассажами, поддержанными остинатными фигурами в нижнем голосе *Primo* на фоне скромного аккордового сопровождения в партии *Secondo*. Пожалуй, самой трудной выглядит минорная вариация, где ведущую роль играет *Secondo*: альбертиевы басы с задержанным басом, синкопированные фигуры в партии правой руки, динамика *sf*, *f*, хроматизированные пассажи. Партии *Primo* достаются лишь короткие кадансовые реплики, украшенные форшлагами. Складывается впечатление, что сочинение предназначалось для разыгрывания учителем с учеником. Заметим попутно, что «*Andante* с вариациями» К. М. Вебера не случайно были включены композитором в *op.* 3 наряду с иными легкими пьесами.

Высказанные соображения находят подтверждение в «Блестящем *Allegro*» *op.* 92 (1841) Ф. Мендельсона, рассчитанном на совершенное владение пианистической техникой. Автор синтезирует в нем различные образно-стилистические комплексы. Открывающая пьесу тема построена по классическому вопросу-ответному принципу: тиратным



взлетам отвечает скерцозно-лирический мотив. Бурные восходящие пассажи в партии *Secondo* отмечены известной риторичностью барочного типа, в то время как «женственный» оборот в партии *Primo* напоминает кокетливую речь героинь оперы *buffa*. Таким образом, свободное оперирование выработанным композиторской практикой лексиконом выявляет игровую логику композиторского мышления, реализуемую посредством приемов концертирования, в иных вариантах представленных в «*Andante* с вариациями». Противопоставление концертного плана усиливается переключением в сферу *Elfenmusik*, репрезентирующую светлую фантастику.

Концертность «Блестящего *Allegro*» проявляется не только на техническом уровне, требующем от ансамблистов подлинной виртуозности. Действительно, постоянная смена образной палитры, сопровождаемая индивидуализированной фактурой, наличие синхронно изложенных хроматических пассажей, арпеджио с приемом перехвата, ломаного движения, кантилены, обогащенной фактурно-гармоническими голосами, октав и аккордов со штрихом *staccato*, помноженные на быстрый темп, призваны создать многокрасочную искрящуюся картину. Если учесть тот факт, что одним из носителей концертного начала является диалог-соствязание, то Ф. Мендельсон задействует практически все его возможности: и в плане образных антитез, и в плане демонстрации исполнителями своего пианистического мастерства. Концертный характер данной пьесы утверждает кода, представляющая собой своеобразное *perpetuum mobile* в темпе *Presto* и отличающаяся регистровой всеохватностью обеих партий, особенно ощутимой в моменты сольных высказываний. С этой точки зрения нередко возникает иллюзия игры на двух роялях, поскольку даже визуально музыке «Блестящего *Allegro*» «тесно» в пределах одной клавиатуры.

Трактовка Ф. Мендельсоном крупных четырехручных пьес в концертном стиле сродни приемам ансамблевой техники в концертах автора для двух фортепиано с оркестром, пронизанных духом виртуозности, демонстрирующих разнообразие стилистических приемов, утверждающих атмосферу соперничества равноправных партнеров. Примечательно их вступление в Концерте *E-dur* (1823), решенное



в стиле *brillante* и задающее атмосферу соперничества благодаря попеременности высказывания. Ансамблисты словно вызывают друг друга на дуэль и сохраняют игровой азарт на протяжении всего сочинения. Ф. Мендельсон задействует все имеющиеся на то время пианистические ресурсы, хотя и отдает предпочтение мелкой технике. Это не исключает октавно-аккордового изложения, комбинированных приемов, скачков, в том числе с участием двойных нот, трелей, мелизмов и т. п. Немаловажным фактором в реализации концертных принципов выступает контраст, который здесь обеспечивает не только разнохарактерность образов, но и равноправие партнеров. Если в содержательном плане композитор воплощает образы движения, полетность, лирику разного рода, скрытую танцевальность, то на уровне ансамблевой техники контраст действует как по горизонтали, в условиях диалогических переключек, так и по вертикали. В последнем случае он заявляет о себе не только в традиционных условиях «рельеф – фон», но и в контрапункте контрастных линий или канонических имитаций.

Сходные идеи композитор реализует в Концерте для двух фортепиано с оркестром *As-dur* (1824). Между тем, он находит иные варианты соотношения двух солирующих партий. Концерт в целом отличает повышенная плотность фактурно-регистрового изложения. Это проявляется в заполненности регистрового пространства, нередко достигаемой за счет скрытого двухголосия, большого удельного веса совместной игры, в сочетании мелкой и аккордовой техники, ярких динамических противопоставлениях, в доминировании активного моторного движения. При этом Ф. Мендельсон использует все ресурсы концертирования: переключки, вопросо-ответные реплики, подхват тематической идеи, соподчиненность партий либо *quasi* самостоятельность, требующую не только синхронного исполнения виртуозных пассажей в быстром темпе, но и единства артикуляционных приемов. Не избегает Ф. Мендельсон и возможности представить каждого из партнеров в сольных высказываниях, некоторые из которых, с одной стороны, откликаются эхом в барочных импровизациях, выразительных речитативах фантазий В. А. Моцарта, с другой стороны, превосхищают бриллиантовые россыпи ноктюрнов Ф. Шопена.



Учитывая, что хронологически четырехручные пьесы появились без малого два десятилетия спустя после создания концертов для двух фортепиано с оркестром, они унаследовали их опыт, выявив и способность к жанровой диффузии, и мастерство Ф. Мендельсона в реализации идеи состязательности, отражающей одно из характерных свойств романтического индивидуально-творческого сознания. Упоение жизнью, благодарное приятие мира, определяющие эмоциональный тонус многих страниц мендельсоновской музыки, разносторонний исполнительский опыт композитора, постоянное общение с публикой позволяют говорить об экстравертности как одной из стилизованных констант его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко Г. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона / Г. Ю. Демченко // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 44–48.
2. Иванова И. 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. — Харьков, 1995. — С. 3–9.
3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва, ХІХ сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : АСТОН, 2006. — 608 с.
4. Кенигсберг А. Вебер / А. К. Кенигсберг // *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1973. — Т. 1. — Стб. 690–693.
5. Крауклис Г. Фортепианное творчество Шуберта / Г. В. Крауклис // *Музыка Австрии и Германии XIX века* / ред. Т. Э. Цытович. — М., 1975. — Кн. 1. — С. 216–261.
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 320 с.
7. Питина С. Инструментальная музыка / С. Н. Питина // *Музыка Австрии и Германии XIX века* / ред. Т. Э. Цытович. — М., 1975. — Кн. 1. — С. 487–497.
8. Польская И. Фортепианный дуэт в жизни и творчестве Мендельсона / И. И. Польская // *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального*



профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 16–24.

9. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. — М. : Гос. муз. изд., 1956. — 400 с.

REFERENCES

1. Demchenko G. *Iskusstvo bidermajera i «Pesni bez slov» F. Mendelsona* [The art of Biedermeier and “Songs Without Words” by F. Mendelssohn] / G. Ju. Demchenko // *F. Mendelssohn-Bartholdyi tradicii muzykal'nogo professionalizma : sb. nauch. tr. / sost. G. I. Ganzburg.* — Har'kov, 1995. — S. 44–48.
2. Ivanova I. *K probleme edinstva stilja F. Mendelsona* [To the problem of the unity of the style of F. Mendelssohn] / I. L. Ivanova, A. A. Mizitova // *F. Mendelssohn-Bartholdyi tradicii muzykal'nogo professionalizma : sb. nauch. tr. / sost. G. I. Ganzburg.* — Har'kov, 1995. — S. 3–9.
3. Kashkadamova N. *Istorija fortep'jannogo mistectva, XIX storichchja : pidruchnik* [The history of piano art, the XIX century : a textbook] / N. Kashkadamova. — Ternopil' : ASTON, 2006. — 608 s.
4. Kenigsberg A. *Veber* [Weber] / A. K. Kenigsberg // *Muzykal'najaj enciklopedija : v 6 t. / gl. red. Ju. V. Keldysh.* — M., 1973. — T. 1. — Stb. 690–693.
5. Krauklis G. *Fortepiannoe tvorchestvo Shuberta* [Schubert's piano work] / G. V. Krauklis // *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka / red. T. Je. Cytovich.* — M., 1975. — Kn. 1. — S. 216–261.
6. Nazajkinskij E. *Logika muzykal'noj kompozicii* / E. V. Nazajkinskij [The logic of the musical composition]. — M. : Muzyka, 1982. — 320 s.
7. Pitina S. *Instrumental'naja muzyka* [Instrumental music] / S. N. Pitina // *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka / red. T. Je. Cytovich.* — M., 1975. — Kn. 1. — S. 487–497.
8. Pol'skaja I. *Fortepiannyj dujet v zhizni i tvorchestve Mendelsona* [Piano duet in the life and work of Mendelssohn] / I. I. Pol'skaja // *F. Mendelsson-Bartholdyi i tradicii muzykal'nogo professionalizma : sb. nauch. tr. / sost. G. I. Hansburg.* — Har'kov, 1995. — S. 16–24.
9. Shuman R. *Izbrannye stat'i o muzyke* [Selected articles about music] / R. Shuman. — M. : Gos. muz. izd., 1956. — 400 s.