



Розділ 1

Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети

УДК 780.616.432.082.3 : 78.03 (430)

Андрій Кутасевич

«СЕРЙОЗНІ ВАРІАЦІЇ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ФЕЛІКСА МЕНДЕЛЬСОНА ЯК ЗРАЗОК РОМАНТИЧНОЇ МОДЕЛІ ЖАНРУ (ПОГЛЯД ВИКОНАВЦЯ)

Кутасевич А. В. «Серйозні варіації» для фортепіано Фелікса Мендельсона як зразок романтичної моделі жанру (погляд виконавця). Розглянуто найбільш відомий та значущий варіаційний цикл у доробку великого німецького композитора першої половини XIX ст. Досліджено жанрові витoki варіаційних циклів Мендельсона. Констатовано визначальний вплив класицистичних зразків жанру, зокрема творів Л. ван Бетховена, на формування композиційної моделі та фактурних засад мендельсонівських варіацій. Відзначено новаторство Мендельсона у трактуванні варіаційної форми, пов'язане з особливостями часової організації музичного процесу. Висвітлено інтонаційну генезу «Серйозних варіацій», яка зумовила образно-семантичний зміст композиції. Виявлено жанрово-інтонаційні зв'язки теми твору з духовно-музичною спадщиною доби Бароко, зокрема із творчістю Й. С. Баха. Простежено особливості музичної драматургії розгляданого твору, визначеного як психологічна драма. Підкреслено характерні риси оригінальної теми варіацій, окреслено шлях розвитку музичного образу в кожній варіації та в кодї. Сформульовано низку завдань, які постають перед виконавцями твору. Наголошено на тому, що в «Серйозних варіаціях» митець заклав основи нового жанрового типу – романтичних варіацій наскрізного розвитку. Відзначено, що Мендельсон став першим композитором доби Романтизму, який відтворив традиції барокового мистецтва в концертній інструментальній музиці.



Ключові слова: варіації, жанр, форма, зміст, інтонація, образ, музична драматургія, барокко, класицизм, романтизм.

Кутасевич А. В. «Серьёзные вариации» для фортепиано Феликса Мендельсона как образец романтической модели жанра (взгляд исполнителя). Рассмотрен наиболее известный и значительный вариационный цикл в наследии великого немецкого композитора первой половины XIX в. Исследованы жанровые истоки вариационных циклов Мендельсона. Константировано определяющее влияние классицистических образцов жанра, в частности, сочинений Л. ван Бетховена, на формирование композиционной модели и фактурных принципов мендельсоновских вариаций. Отмечено новаторство Мендельсона в трактовке вариационной формы, связанное с особенностями временной организации музыкального процесса. Освещён интонационный генезис «Серьёзных вариаций», обусловивший образно-семантическое содержание композиции. Обнаружены жанрово-интонационные связи темы произведения с духовно-музыкальным наследием эпохи Барокко, в частности, с творчеством И. С. Баха. Прослежены особенности музыкальной драматургии рассматриваемого сочинения, определённого как психологическая драма. Выделены характерные черты оригинальной темы вариаций, очерчен путь развития музыкального образа в каждой вариации и в коде. Сформулирован ряд задач, стоящих перед исполнителями произведения. Подчёркнуто, что в «Серьёзных вариациях» композитор заложил основы нового жанрового типа – романтических вариаций сквозного развития. Отмечено, что Мендельсон стал первым композитором эпохи романтизма, претворившим традиции барочного искусства в концертной инструментальной музыке.

Ключевые слова: вариации, жанр, форма, содержание, интонация, образ, музыкальная драматургия, барокко, классицизм, романтизм.

Kutasevych A. V. “Variations sérieuses” for Piano by Felix Mendelssohn as an Example of the Romantic Genre Model (The Performer’s View). When creating his variation cycles, Mendelssohn, like his older contemporaries C. M. von Weber and F. Schubert, used the genre models developed in the works of Viennese classics – the so-called “ornamental” variations with a completed theme in the form of a period, a number of variations delimited by caesuras, and a coda (its function can be performed by the last variation). Obviously, the influ-



ence of L. van Beethoven's genre samples on the formation of Mendelssohn's variations' style was decisive.

Following the traditions of W. A. Mozart and L. van Beethoven, Mendelssohn changed the tempo-rhythm during the variation cycle (in the variations by J. Haydn such changes are not observed), but did it somewhat differently. In the most of W. A. Mozart's and L. van Beethoven's variation cycles, the changes of measure occur. These changes diversify the variation cycle, but fragment it. In Mendelssohn's variations, we do not find this. Continuing the tradition reproduced in J. Haydn's genre samples and L. van Beethoven's 32 Variations in *C minor*, and derived from the variations on *basso ostinato*, Mendelssohn retains one measure throughout the cycle. It contributes to the greater integrity of composition. At the same time, the composer more often than W. A. Mozart and L. van Beethoven changes the tempo during the variation cycle. Moreover, in W. A. Mozart's and L. van Beethoven's cycles, the changes of tempo are mostly contrasting, but in Mendelssohn's ones, they are mostly gradual. Due to the gradual changes of tempo, the composer seems to overcome the periodic discreteness of motion – a constant feature of classical variations, – emphasizing the through character of development. It also contributes to the greater integrity of composition.

Among the three cycles of variations for piano by Mendelssohn, the “Variations sérieuses” in *D minor* op. 54 are the large scale of the plan, the depth of content, and the perfection of the form. While the other two cycles can be described as chamber post-classicistic compositions of the lyrical type of development, the work under study is a vivid example of deployed romantic variations of the lyrical and dramatic type.

According to the imagery and semantics, the “Variations sérieuses” can be defined as a psychological music drama. The work does not imply a certain programme. This drama is not connected with the vicissitudes of historical events or collisions of the literary plot. It is an “internal”, personal drama. Obviously, the key to comprehension of the semantic essence of the “Variations sérieuses” should be sought in the genre and intonation genesis of their theme. The texture of the theme evokes a stable genre association with church music, and the intonation is marked by a noticeable influence of J. S. Bach's works. In this context, the drama of the “Variations sérieuses” appears as moral and ethical, as a drama of a person's spiritual self-awareness.

By the peculiarities of realization of the baroque music ideas, the “Variations sérieuses” by Mendelssohn considerably differ from the 32 Variations in *C minor* by L. van Beethoven. In the cycle by L. van Beethoven, the influence of the ba-



roque art is directly reflected in the genre, determining the compositional structure of the work; while in the cycle by Mendelssohn, this influence is reflected in the intonation, affecting the character of the theme. L. van Beethoven used the old form of chaconne as a genre model adequate to the idea of the work; whereas Mendelssohn appealed to the baroque intonation symbolism, thus determining the imagery and semantic content of the work.

Mendelssohn's variation cycles became an important milestone on the way to renewal of the form and genre of variations in the 19th c. While C. M. von Weber, in his variations, used the tried classical form every time, filling it with the exquisite and virtuous content in accordance with the aesthetics of his brilliant style, F. Schubert and Mendelssohn, in some of their works, altered this form in accordance with the idea of the work, laying the foundations for romantic variations with through development. F. Schubert made a decisive turn in this direction not in the separate variation cycles, but in the slow movements of the large cyclic compositions, such as the piano Fantasy in *C major* op. 15 DV 760 "Der Wanderer" and the string Quartet in *D minor* DV 810 "Der Tod und das Mädchen". Mendelssohn made such a turn in the separate cycle of "Variations sérieuses", modifying not only the form, but also the genre.

The innovation of the "Variations sérieuses" concerning the imagery content is no less important. A passionate admirer of the art of G. F. Handel and J. S. Bach, Mendelssohn became the first composer of the Romanticism era who reproduced in the concert instrumental music the traditions of Baroque art with its powerful spiritual stream. His Variations in *D minor* preceded the appearance of a number of baroque-themed instrumental works by F. Liszt, J. Brahms, C. Franck, M. Reger, S. Rachmaninov and other composers of the 19th – early 20th cc. This outstanding Mendelssohn's work was written on an original theme, but its baroque genesis is undoubted; consequently, it in fact opens a series of romantic variation cycles on the themes of Baroque.

The significance of Mendelssohn's variations, both solo piano and ensemble ones, is not reduced to their historical role and utilitarian function in the educational practice; these works are a great artistic value. They deserve wider coverage in concert programmes and are an inestimable sample for realizing the creative potential of performers.

Key words: variations, genre, form, content, intonation, image, music development, baroque, classicism, romanticism.



У величезному масиві фортепіанної музики першої половини XIX ст. твори Фелікса Мендельсона-Бартольдї (1809–1847) завоювали міцні позиції – завдяки змістовності, оригінальності, довершеності форми, яскравому мелодизмові, природності висловлювання. Нині вони активно функціонують у навчально-педагогічній практиці – переважно в середній ланці музичної освіти, а також у початковій та вищій школах. Ідеться насамперед про композиції малих та середніх форм, а також про концерти для фортепіано з оркестром. Зазвичай опанування творів Мендельсона є проміжним етапом професійного становлення піаніста. У репертуарі дорослих піаністів вони посідають значно скромніше місце – культ віртуозності у виконавстві «відсунув» їх на другий план. Проте і в XIX ст., і у XX ст. видатні майстри фортепіанної гри незмінно включали твори композитора до своїх концертних програм. Останнім часом зацікавленість творчістю Мендельсона зростає – у часи великих суспільних потрясінь людина шукає в мистецтві духовну опору, спрямовуючи увагу передусім на його етичний зміст. Водночас у науково-методичній літературі фортепіанна спадщина майстра висвітлена не досить широко й докладно. Цим зумовлюється **актуальність** її різнобічного музикознавчого осмислення. **Метою** статті є виявлення жанрової специфіки найбільш репрезентативного варіаційного циклу композитора і формулювання ідейно-сміслових домінант цього твору, визначальних для створення його виконавської концепції.

До найпопулярніших сторінок фортепіанної творчості Мендельсона належать «Пісні без слів». Загальноновизнаними є історична роль та мистецька цінність цих камерних п'єс, які стали важливим етапом розвитку інструментальної мініатюри – характерного явища в музиці доби Романтизму. Музикознавці відзначають жанрове новаторство «Пісень» та їх стильову самобутність. Крупнішим композиціям митця для фортепіано, створеним у традиціях класичних форм, у літературі приділено менше уваги. Наприклад, М. Іванов-Борецький у нарисі про Мендельсона відзначив із його фортепіанного доробку лише «Пісні без слів», не назвавши жодного іншого твору [4, с. 13]. Демократизм «Пісень» віддавна сприяв їх поширенню в колах аматорсько-го музикування, тож не дивно, що за популярністю вони затьмарили



крупніші фортепіанні твори композитора, серед яких є чимало яскравих і значних полотен.

Підкреслюючи значущість варіаційних циклів Мендельсона, біограф композитора Г. Х. Ворбс протиставляв їх «Пісням без слів»: «Його варіації для фортепіано – серед них змістовні та строгі “Серйозні варіації” (Variations sérieuses op. 54) – доводили, що Мендельсон був здатний і на інші творіння, ніж часом дещо сентиментальні “Пісні без слів”» [1, с. 200]. Дослідник зауважив, що сам композитор не вважав «Пісні» своїм найбільшим мистецьким одкровенням і навіть назвав їх у приватній бесіді «п’єсами для дам» [1, с. 200]. Очевидно, поділяючи висловлену думку митця і не беручи до уваги його самоіронії, Г. Х. Ворбс дещо поблажливо ставився до цих п’єс, надаючи визначенню «сентиментальні» негативної конотації. Така оцінка популярних мініатюр Мендельсона видається не зовсім об’єктивною, однак важливішим у наведеній цитаті є інше – констатація того, що «Пісні без слів» та цикли варіацій перебувають на протилежних образно-змістових полюсах фортепіанної творчості композитора. Виконавець має неодмінно враховувати це, приступаючи до праці над названими творами.

Характеризуючи творчість композитора загалом, її дослідник В. Дамс відзначив: «навколо нього [Мендельсона – А. К.] домагалось визнання нове мистецтво, наскрізь пройняте чуттєвістю, але, учень Цельтера, він, який боготворив Баха, не піддавався спокусам цього нового мистецтва. Його ідеалом були класики з їхнім прагненням до впливу архітектонікою. У його творчості інстинкт підпорядкований волі, і гостре почуття форми не терпить романтичних довгот і відступів заради милування барвистістю і переживання настроїв» [2, с. 43]. Якщо стосовно «Пісень без слів» Мендельсона, у яких часом «пробивається» чуттєве начало, така характеристика може бути прийнята з певними застереженнями, то щодо його варіаційних циклів вона є особливо влучною. Власне, у ній констатується сила класичної традиції, властива музиці митця. Виходячи з цього, виконавець варіацій композитора має дуже обережно й делікатно застосовувати агогічні засоби виразної гри.

Водночас, характеристика, яку сформулював В. Дамс, зовсім не означає, що в більшості композицій Мендельсона раціоналізм ніве-



лював емоційність. Сам композитор зазначав: «я вважаю неможливим писати музику, яку я не пережив цілком; це здається мені неправдою; оскільки ноти мають такий самий визначений сенс, як і слова, – можливо, ще більш визначений» [2, с. 43]. Зрештою, музика майстрів доби Класицизму теж сповнена емоцій та почуттів; інша річ, що вони виражаються стриманіше. Отже, «сухе», раціоналізоване виконання мендельсонівських варіацій так само неприйнятне, як і виконання, забарвлене «чуттєвою» емоційністю.

Для того, аби сформувати переконливу виконавську концепцію варіаційних циклів Мендельсона, важливо усвідомити їх жанрові витоки. Створюючи варіаційні цикли, композитор, як і його старші сучасники К. М. фон Вебер і Ф. Шуберт, спирався на жанрові моделі, напрацьовані у творчості віденських класиків, – так звані «орнаментальні» варіації із завершеною темою у формі періоду, низкою відокремлених цезурами варіацій та кодою (її функцію може виконувати остання варіація).

В інструментальній музиці класицистичної доби варіації як окремий жанр перебували на периферії композиторської творчості – провідну роль відігравали сонатно-симфонічні цикли. Притому варіації іноді використовувались як форма однієї з частин циклічного твору. Серед кількох самостійних варіаційних циклів Й. Гайдна для фортепіано вирізняється сповнене щирого ліризму «*Andante con variazioni*» *фа мінор* Ноб. XVII/6, написане у формі подвійних варіацій. Перу В. А. Моцарта належать кільканадцять окремих циклів варіацій для фортепіано та один цикл для фортепіано з оркестром (так зване «Концертне рондо» *Ре мажор* KV 382), які являють собою вишукані п'єси декоративного характеру, призначені здебільшого для домашнього музикування. Значно вагомішими є зразки варіаційної форми в моцартівських фортепіанних сонатах та концертах (перша частина Сонати *Ля мажор* KV 331, фінали Сонати *Ре мажор* KV 284, концертів *Соль мажор* KV 453 і *до мінор* KV 491). Л. ван Бетховен активніше використовував форму варіацій – і в окремих фортепіанних композиціях (понад два десятки творів), і в сонатних циклах, переважно «знакових» (початкова частина Сонати *Ля-бемоль мажор* тв. 26, середня частина Сонати *фа мінор* тв. 57, фінали сонат *Мі мажор* тв. 109 і *до мі-*



нор тв. 111). У його творчості фортепіанні варіації як самостійний жанр набули більшої вагомості та інтенсивнішого розвитку – збільшився їх масштаб, розширився діапазон настроїв та образів. У знаменитих 32-х Варіаціях *do minor* Л. ван Бетховен по-новому відтворив давню форму варіацій на *basso ostinato*, характерну для фолії, чакони і пасакалії, із її порівняно більшою цілісністю та наскрізним типом драматургії. Звернення майстра до драматичного пафосу бароко, до традицій творчості Г. Ф. Генделя і Й. С. Баха мало важливе значення для подальшого розвитку жанру.

Очевидно, вплив бетховенських зразків жанру на формування стилю мендельсонівських варіацій був вирішальним. У випадку із «Серйозними варіаціями» цей вплив був зумовлений і зовнішніми обставинами: твір був написаний для збору коштів на спорудження пам'ятника Л. ван Бетховену в Бонні.

Перу Мендельсона належать три цикли варіацій для фортепіано – «17 Variations sérieuses» *re minor* тв. 54, «Andante con variazioni» *Мі-бемоль мажор* тв. 82 та «Variationen» *Сі-бемоль мажор* тв. 83¹. Усі вони вибудовані загалом за класицистичною схемою. Пісенного складу тема в помірному темпі має замкнену структуру із чітко окресленими фазами внутрішнього розвитку. Протягом більшої частини твору зберігається основна тональність (у циклі *re minor* одна варіація написана в однойменній тональності, у циклі *Сі-бемоль мажор* – одна в паралельній). В усіх трьох творах використано арсенал пізньокласичних – бетховенських – фактурних засобів. Водночас, у мендельсонівських варіаціях спостерігаємо й відмінні, порівняно з більшістю класицистичних зразків жанру, тенденції щодо побудови форми твору. Ідеться про **часову** організацію музичного процесу.

Наслідуючи традиції В. А. Моцарта і Л. ван Бетховена, Мендельсон протягом циклу варіацій змінював **темпо-ритм** (у варіаціях Й. Гайдна таких змін немає), але робив це дещо інакше. У більшості

¹ Нумерація варіаційних циклів Мендельсона умовна, оскільки відповідає хронології їх видання (січень 1842 р., липень 1850 р., серпень 1850 р.), а не створення. Послідовність написання циклів невідома – відомо лише, що композиції *re minor* та *Мі-бемоль мажор* постали 1841 р., а час написання Варіацій *Сі-бемоль мажор* дотемненно невідомий.



моцартівських і бетховенських варіаційних циклів трапляються зміни **метру**: в окремих варіаціях (іноді в кодї) змінюються тактові розміри – тридольні дводольними, або навпаки, або 4/4 на 6/8 тощо. Ці зміни урізноманітнюють варіаційний цикл, однак фрагментують його. У мендельсонівських варіаціях такого не виявляємо. Продовжуючи традицію, відтворену в гайднівських зразках жанру та бетховенських 32-х Варіаціях *до мінор* і похідну від варіацій на *basso ostinato*, Мендельсон упродовж циклу зберігає єдиний метр (в усіх трьох його циклах розмір такту – 2/4)². Це сприяє щільнішому зв'язку між складовими композиції, її більшій цілісності. Водночас композитор частіше, ніж В. А. Моцарт і Л. ван Бетховен, удається до змін **темпу** протягом варіаційного циклу. Притому якщо в моцартівських і бетховенських циклах ці зміни здебільшого контрастні (варіація *Adagio* або *Allegro* на тлі помірнього темпу теми та більшості варіацій), то в мендельсонівських – переважно ступневі (*Un poco più animato* – *Più animato*, *Allegro vivace* – *Presto*, *Più vivace* – *Più moderato*). Завдяки поступовим змінам темпу композитор ніби долає періодичну дискретність руху – стала рису класичних варіацій, – підкреслюючи наскрізний характер розвитку. Це теж сприяє більшій цілісності композиції. Така тенденція вже була намічена в бетховенських 33-х Варіаціях на тему вальсу А. Діабеллі *До мажор* тв. 120. Мендельсон розвинув її.

У світлі відзначених особливостей будови мендельсонівських варіаційних циклів виразно окреслюється одне з важливих завдань у створенні їх виконавської концепції – визначення оптимальних темпових співвідношень між різними розділами композиції. Власне, знайти такі співвідношення означає переконливо вибудувати форму твору в реальному звучанні.

Серед трьох циклів варіацій Мендельсона для фортепіано *ре-мінорний* – «Серйозні варіації» – найбільш відомий та найчасті-

² У Варіаціях *Сї-бемоль мажор* завершальний розділ останньої варіації – *Allegro assai vivace* (кода) – нотований у тактовому розмірі С; однак його темп щонайменше вдвічі швидший за темп попередньої варіації в розмірі 2/4 – мелодія теми подана вдвічі крупнішими тривалостями. У цьому разі маємо підстави тлумачити розмір С як 2/2 (*alla breve*). Отже, дводольний метр залишається незмінним, а розмір змінено заради спрощення запису нотного тексту.



ше виконуваний. Він вирізняється масштабністю задуму, глибиною змісту та досконалістю форми, ясністю думки та щирістю почуття, високим злетом духу. Якщо інші два цикли можна охарактеризувати як камерні посткласицистичні композиції ліричного типу драматургії, то цей твір являє собою яскравий зразок розгорнутих романтичних варіацій лірико-драматичного типу³.

За образно-смісловим змістом «Серйозні варіації» можна визначити як психологічну музичну драму. Твір не є програмним – його партитура не містить навіть завуальованих натяків на програмність (назву «серйозні» композитор надав цим варіаціям, як відомо, аби протиставити їх змістовність поверховості численних тогочасних «блискучих» варіацій). Отже, ця драма не пов'язана з перипетіями історичних подій або колізіями літературного сюжету. Вона – «внутрішня», особистісна. Ні в листах композитора, ні в інших виданих документах [1, 5] не знаходимо його згадок про цей твір, які б допомогли «розшифрувати» авторський задум. Очевидно, ключ до осягнення змістової сутності «Серйозних варіацій» слід шукати в жанрово-інтонаційній генезі їх теми – носія основної музичної думки твору. Фактурний виклад теми викликає стійкі жанрові асоціації з церковною музикою, а інтонаційне обличчя позначене помітним впливом творчості Й. С. Баха. У цьому контексті драма «Серйозних варіацій» постає як морально-етична, як драма духовного самоусвідомлення людини, пов'язана з її осмисленням життєвого шляху та вибором ціннісних орієнтирів. Здається, що в цьому творі композитор виявив свої найбільш сокровенні думки і почуття. К. Жабинський слушно відзначив, що духовна сфера справила очевидний вплив на симфоніч-

³ Симптоматично, що в циклах *Мі-бемоль мажор* і *Сі-бемоль мажор* тема та кожна варіація відокремлені в нотах подвійними тактовими рисками із жирною правою рисою – це цілком відповідає класичній традиції; натомість у циклі *ре мінор* тема та варіації розмежовані звичайними (нежирними) подвійними рисками. (Відзначимо, що варіації *ре мінор* були видані за життя композитора, під його особистим наглядом.) Отже, ідея щільнішого зв'язку між розділами форми в «Серйозних варіаціях» відбилась навіть у графіці нотного тексту. Аналогічне явище спостерігаємо у спадщині Л. ван Бетховена: майже в усіх його фортепіанних варіаційних циклах межі теми та варіацій позначені жирними подвійними рисками, і лише у 32-х Варіаціях *до мінор* – звичайними подвійними. Такий збіг видається не випадковим.



ну, камерно-інструментальну та камерно-вокальну галузі мендельсонівської творчості, але «часто цей вплив залишається завуальованим (не зазначаються канонічні цитати, уводяться жанрові й інтонаційні алюзії тощо)» [3, с. 71].

Примітно, що за характером утілення музичних ідей бароко «Серйозні варіації» Мендельсона суттєво відрізняються від 32-х Варіацій *до мінор* Л. ван Бетховена. У бетховенському циклі вплив бароково-го мистецтва безпосередньо відбився в жанровому плані, зумовивши композиційну будову твору; у мендельсонівському ж циклі цей вплив відбився на інтонаційному рівні, позначившись на характері теми. Л. ван Бетховен обрав **форму** старовинної чакони як жанрову модель, адекватну ідейному задумові твору; натомість Мендельсон апелював до інтонаційної символіки бароко, визначивши таким чином образно-семантичний **зміст** твору.

Тема «Серйозних варіацій» являє собою просту мелодію пісенного складу, зодягнену в суворі шати хоральної фактури й розгорнуту на тлі мірної маршової ходи в тихому звучанні. Зітхання низхідних секунд у мелодії в поєднанні з гармонічними затриманнями викликають у пам'яті відповідні музично-риторичні фігури з бахівських кантат (символ смутку і страждань як неодмінних супутників людини в її земному житті)⁴, наводячи на думку про одвічні філософські питання буття. У тому ж контексті сприймається низхідний хроматичний хід у мелодії на початку другого речення. Гармонізація теми віддзеркалює романтичну традицію першої половини XIX ст., притому розмаїттям співзвуч та інтенсивністю гармонічного руху ця тема теж більше нагадує бахівські теми, ніж типові теми класицистичних варіацій. Репетиції мелодичних звуків у розвитковій фазі увиразнюють мовні інтонації, дещо підвищуючи емоційний тон висловлювання і природно підводячи до кульмінації теми. Характерний штрих – гостре *staccato* акордів завершального кадансу, яке повторюється в кінці першої та другої варіацій. Завдяки такому підкресленню ритмічної

⁴ Яскравий приклад – початок титульного хору (*фа мінор*) із кантати Й. С. Баха «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» («Плачі, скарги, турботи, вагання»), BWV 12. Цей хор Й. С. Бах використав також у Високій месі *сі мінор*, здійснивши його транспозицію на півтону вниз (*мі мінор*) та нову підтекстовку («Crucifixus»).



пульсації композитор об'єднує експозицію образу з його подальшим розвитком, забезпечуючи безперервність розгортання музичної думки. Одним із першорядних завдань для виконавця твору є визначення оптимального темпу теми. Авторська позначка *Andante sostenuto* застерігає від квапливості вимови, водночас надміру повільний темп так само небажаний – він загрожує «розпаданням» фрази на окремі мотиви. З огляду на пісенну природу теми, її слід озвучувати в темпі, не повільнішому за той, у якому чотиритактову фразу можна проспівати на одному диханні.

У першій варіації продовжується мірна оповідь теми в тому самому темпі. Загальний характер зберігається: мелодія майже не змінюється – зміни стосуються переважно фактури супроводу. Вивільнена з хорального вбрання, мелодія звучить як пісня, вирізняючись на тлі коротких загострених басів та фігурацій шістнадцятками в середньому пласті партитури. Завдання рельєфного відтворення мелодичної лінії з одночасним розшаруванням фактурної вертикалі дещо ускладнюється поліфонічною насиченістю партії правої руки.

Зрушення темпу у другій варіації, *Un poco più animato*, не порушує плинності музичної оповіді завдяки відсутності цезури між першою та другою варіаціями (аналогічним чином об'єднано другу та третю варіації). Пульс фігурацій частішає (прийом, типовий як для барокових, так і для класичних варіаційних циклів) – групи із чотирьох шістнадцяток змінюються секстолями. Отже, навіть без зміни темпу складається враження прискорення руху; тому різниця між темпами першої та другої варіацій має бути дуже незначною – інакше порушиться поступовість розвитку музичної дії.

У третій варіації, *Più animato*, з'являється драматична напруженість, підготовлена почастишанням пульсу фігурацій у попередній варіації. Кількість накопиченої в перших двох варіаціях енергії переходить в іншу якість музичного образу. Текучість попередніх варіацій змінюється гостротою *staccato*. Розривається і фактурна вертикаль: верхні голоси та басы протиставляються в часі – вони ніби сперечаються між собою. Діалогічність має чітко виражений конфліктний характер. Уперше з'являються різкі динамічні контрасти, а в кінці варіації з'являється перше *fortissimo*.



Четверта варіація міцно спаяна з третьою – між ними теж немає цезури, притому темп залишається незмінним, як і постійне *staccato*. Конфліктна діалогічність утілюється цього разу у формах імітаційного двоголосся. Розрідження фактури зумовлює стриманіший характер боротьби. Наприкінці варіації, по досягненні обома голосами кульмінаційних вершин, перша хвиля драматизму йде на спад.

У п'ятій варіації, *Agitato*, уперше з'являється лірична схвильованість – як реакція стривоженої душі на драматичний стрес. Тон музичного висловлювання стає довірливим. У ньому чуються сердечність, теплота, душевний щем, інтонації моління. Ритмічний та артикуляційний загостреності попередньої варіації протиставляється плавність руху, рідкому двоголосся – повнозвучна гармонія, інструментальному типу мелодичної лінії – вокально-речитативний. Чудовий психологічний штрих – *piano subito* та *ritardando* в кінці варіації. Композитор ніби стримує наплив емоцій, заспокоюючи рух. Чималого значення у створенні схвильованого настрою цієї та двох інших ліричних варіацій циклу – одинадцятої та п'ятнадцятої – набуває синкопований ритм у голосах акомпанементу. У цих варіаціях виконавець має дуже обережно застосовувати агогічні відхилення від метру, аби не зруйнувати хисткості образу, трепетного характеру звучання.

У шостій варіації відновлюється чітка пульсація – починається черговий етап драматичного розвитку. Повертається конфліктна діалогічність, виявлена цього разу в реєстровому протиставленні коротких мотивів. У розшаруванні музичної тканини на два пласти вгадується ідея тембрового контрасту різних оркестрових груп (верхній пласт – духові інструменти, нижній – струнно-смічкові). Недостатню темброву контрастність у межах фортепіанного звучання композитор компенсує, увиразнюючи реєстровий контраст артикуляційно (мотиви верхнього пласта вимовляються гостріше). Постійне динамічне наростання допомагає зберегти цілісність руху за умов подрібненості фрази та «розкиданості» фактури.

Сьома варіація, витримана від початку до кінця в динамічному нюансі *fortissimo*, нагадує войовничий марш. Конфліктна діалогічність реалізується в ній у протиставленні пружних акордів одноголосним висхідним пасажем *arpeggio*. У завершальному реченні ці конт-



растні елементи звучать одночасно, вступаючи в тіснішу взаємодію, практичне втілення якої потребує від виконавця неабиякої вправності та реактивності. У цьому ж реченні з'являється низхідний хроматичний хід. Якщо в темі та попередніх варіаціях такий хід трапляється лише в початковій фазі періоду (друге речення), то в сьомій та всіх наступних «драматичних» варіаціях він виразно наголошується (подовжується, проводиться одночасно у двох голосах) у кінцевій побудові. У такому драматургічному контексті ця барокова музично-риторична фігура набуває символіки фатуму.

Восьма та дев'ята варіації становлять єдине темпове, інтонаційне та фактурне ціле. У восьмій варіації, *Allegro vivace*, підвищується темп і спадає сила звучності. Домінуюча динамічна градація – *piano*, але постійне кружляння тріолей-шістнадцяток та періодичні *sforzando* в партії правої руки свідчать про внутрішнє напруження. У дев'ятій варіації емоційне збудження зростає: кружляння тріолей додається в партію лівої руки, а хвилі *crescendo* врешті підіймають силу звучності до *forte* та *fortissimo*. Період розширюється: останнє речення (чотиритакт) повторюється октавою вище, знаменуючи яскраву мелодичну кульмінацію.

Десята варіація, *Moderato*, є вузловим моментом у драматургії твору. Вона починається раптовим (без цезури) вторгненням фугато – своєрідним «моральним імперативом», який владно зупиняє розбурханий потік емоцій. Поліфонічна фактура органно-хорового типу викликає асоціації з церковною музикою і сприймається як символ духовного начала. Здається, що це фугато являє «голос духу», який відкидає душевні пристрасті. У розвитковій фазі (по закінченні фугато) з'являються виразні інтонації благання, які взаємодіють з елементами теми фугато, – ніби «голос душі» вступає в діалог із «голосом духу». У завершальній побудові, розширеній на два такти, «голос душі» смиренно затихає.

Дивовижним одкровенням композитора є одинадцята варіація. Зворушливістю звучання вона нагадує моцартівський хор *Lacrimosa* з Реквієму *re minor*. Це – лірична квінтесенція циклу, його «тиха» кульмінація. У цій варіації чуються і зосереджена молитва, і щира сповідь душі. Починаючись у нюансі *pianissimo*, хисткий голос по-



ступово міцнішає, досягаючи звучності *forte* на початку наступної варіації. У завершальному реченні, яке фактично зливається з розвитковою побудовою, зі зростанням гучності стримується темп. Таким чином ніби акумулюються внутрішні сили для подальшої боротьби.

Дванадцята варіація, *Tempo di Tema*, починається без цезури і знаменує новий етап драматичного розвитку. Характер боротьби увиразнюється завдяки застосуванню техніки подвійного удару (*Doppelschlag*). Її елементи є в бетховенських 15-ти Варіаціях із фугою *Mi-бемоль мажор* тв. 35 («*Eroica*») – у третій варіації. Мендельсон застосовує цю техніку із ширшим розмахом.

У тринадцятій варіації драматична лінія твору розвивається. Мелодія теми подана практично в первісному інтонаційному та ритмічному вигляді (зміни мінімальні), і вміщена в середній пласт фактури, у партію лівої руки. Оточена фігураціями тридцять других *staccato* зверху та короткими басами знизу, вона звучить як своєрідний *cantus firmus*. Такий виклад теми нагадує органні обробки старовинних хоралів. Як і в дев'ятій варіації, період розширюється за рахунок повторення останнього речення. Його динамічним підсиленням підкреслюється завершення чергового етапу розвитку. Постійне збереження штриха *staccato* у примхливих фігураціях правої руки потребує від виконавця чималих зусиль.

У чотирнадцятій варіації, *Adagio*, разом із контрастною зміною темпу відбувається зміна ладу (однойменний мажор). Атрибути «церковності» звучання цього разу виявляються найбільш яскраво: хоральна фактура набуває «органного» забарвлення завдяки глибоким басам в октавному подвоєнні (ефект органної педалі). Душа ніби опиняється у храмі, знаходячи в ньому захист і перепочинок. Музика звучить як гімн, дихаючи величавим спокоєм та мудрістю. У розвитковій побудові зникає октавне подвоєння басів, мелодичний голос стає рельєфнішим; «прориваються» пісенні інтонації, гармонізовані в романтичному дусі, – немов душа відтанула і поринула у світлі мрії. У завершальній фазі разом із поверненням «органних» басів відновлюється дух мудрого споглядання.

П'ятнадцята варіація, *poco a poco più agitato*, має перехідний характер. Її звучання наче сповіщає про вихід із гармонійного храмово-



го простору і повернення до суворих життєвих реалій. Відновлюється вихідна мінорна тональність, і з нею повертається душевний трепіт. На відміну від двох інших варіацій лірично-схвильованого характеру, у цій варіації немає чітко окресленої мелодії, натомість яскравіше виявляються виражальні властивості гармонії. Тональна нестійкість і запитальні інтонації провідного басового голосу в початковому реченні створюють враження розгубленості, нерішучості. Розвиткова побудова примітна відхиленнями у віддалені тональності. Підготовлюється вирішальний етап драматичної боротьби.

Дві останні варіації – шістнадцята та сімнадцята – становлять єдине ціле, як і восьма та дев'ята варіації. Обидві пари варіацій поєднані «на відстані» спільним темпом *Allegro vivace* і невпинним рухом фігурацій тріолей-шістнадцяток. Ця своєрідна арка скріплює архітектонічну конструкцію циклу. Цього разу кожна тріольна фігура фактично розподілена між партіями двох рук. Мерехтлива фактура має бути добре вибудована – це стосується як вертикальної, так і горизонтальної координат.

Остання варіація безпосередньо переходить у розгорнуту коду (межа «розмита»), у якій градус емоційного напруження сягає апогею. На початку коду тричі скандується «фатальний» низхідний хроматичний хід; притому третя фігура, підкреслена потужним октавним унісоном, набуває загрозливого звучання. Проведення теми на домінантовому органному пункті (оркестровий ефект тремоло тимпанів) становить найвищу кульмінацію твору, за якою йде розв'язка музичної дії – розділ *Presto*. У музиці цього розділу емоції линуць нестримним потоком, який, утім, має бути розумно організованим. Примітним є завершення твору. Напевно, Л. ван Бетховен таке бурхливе *Presto* закінчив би гучними акордами (як у фіналі Сонати «quasi una Fantasia» *do-dієз мінор*, тв. 27 № 2), з усією категоричністю демонструючи нескореність людського духу. Мендельсон знаходить інше рішення. Стрімкий лет пасажу обривається на високій ноті, і твір закінчується стислою, проте багатозначною хорально-гармонічною побудовою, протягом якої звучність поступово завмирає. Композитор ніби повертається до початкового настрою теми, до вихідної думки твору, «закликаючи» його в такий спосіб. Крім того, ця завершальна побудова



з її глибокими «органними» басами, яких не було в темі, є своєрідною фактурною ремінісценцією чотирнадцятої – мажорної – варіації; однак мінорний лад зумовлює зовсім інший характер «храмового» звучання. Як видається, таким завершенням твору митець увиразнив ідею цієї драми саме як драми духовно-філософської.

Варіаційні цикли Мендельсона стали важливою віхою на шляху оновлення форми та жанру варіацій у XIX ст. Якщо К. М. фон Вебер у своїх варіаціях щоразу спирався на апробовану класичну форму, наповнюючи її вишукано-віртуозним змістом відповідно до естетики свого «блискучого» концертного стилю, то Ф. Шуберт і Мендельсон у деяких своїх творах видозмінювали цю форму згідно з ідейним задумом, закладаючи підвалини романтичних варіацій наскрізного розвитку. Ф. Шуберт здійснив рішучий поворот у цьому напрямі не в окремих варіаційних циклах, а в написаних у відповідній формі повільних частинах крупних циклічних композицій – фортепіанної Фантазії *До мажор* тв. 15 DV 760 «Der Wanderer» («Мандрівник») та струнного Квартету *ре мінор* DV 810 «Der Tod und das Mädchen» («Смерть і дівчина»). Мендельсон зробив такий крок у самостійному циклі «Серйозних варіацій», модифікуючи не лише форму, а й жанр.

Не менш важливим є образно-змістовий аспект новаторства «Серйозних варіацій». Палкий шанувальник творчості Г. Ф. Генделя і Й. С. Баха, Мендельсон став першим композитором доби Романтизму, який активно звертався у своїй творчій діяльності до музичного мистецтва Бароко з його потужним духовним струменем, і першим серед романтиків відтворив традиції цього мистецтва в концертній інструментальній музиці. Його Варіації *ре мінор* передували появі низки пов'язаних із бароковою тематикою інструментальних композицій Ф. Ліста, Й. Брамса, С. Франка, М. Регера, С. Рахманінова та інших митців XIX – початку XX ст. Цей видатний мендельсонівський твір написаний на оригінальну тему, однак його барокова генеза безсумнівна; отже, ним фактично відкривається галерея романтичних варіаційних циклів на теми Бароко.

Значення варіацій Мендельсона – як сольних фортепіанних, так і ансамблевих, – не вичерпується їх історичною роллю та утилітарною функцією в навчальній практиці: ці твори мають насамперед ве-



лику мистецьку цінність. Вони заслуговують на те, аби частіше звучати в концертних програмах, і є безцінним матеріалом для реалізації творчого потенціалу виконавців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ворбс Г. Х. [Worbs H. C.] Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем. В. Розанова, предисл. и примеч. к русскому изд. А. Кенигсберг. — Москва : Музыка, 1966. — 320 с.
2. Дамс В. [Dahms W.] Ф. Мендельсон-Бартольди / пер. с нем. Л. А. Мазель. — Москва : Гос. изд-во «Музыкальный сектор», 1930. — 56 с.
3. Жабинский К. А. Перспективы стилевого анализа музыки Мендельсона: эпистемологический ракурс // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. трудов / «Харьковские ассамблеи», Ин-т музыкознания ; сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 60–73.
4. Иванов-Борецкий М. В. Мендельсон (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809–1847): биографический очерк / Моск. симф. капелла. — Москва, 1910. — 16 с.
5. [Ranft P.] Felix Mendelssohn-Bartholdy: Eine Lebenschronik / zusammengestellt von Peter Ranft. — Leipzig : VEB Deutsche Verlag für Musik, 1972. — 120 S.

REFERENCES

1. Vorbs G. H. [Worbs H. C.] Feliks Mendelson-Bartol'di. Zhizn' i dejatel'nost' v svete sobstvennyh vyskazyvanij i soobshhenij sovremennikov [Felix Mendelssohn-Bartholdy. Life and activity in the light of his own statements and the messages of his contemporaries] / per. s nem. V. Rozanova, predisl. i primech. k russkomu izd. A. Kenigsberg. — Moskva : Muzyka, 1966. — 320 s.
2. Dams V. [Dahms W.] F. Mendelson-Bartol'di [Mendelssohn-Bartholdy] / per. s nem. L. A. Mazel'. — Moskva : Gos. izd-vo «Muzykal'nyj sektor», 1930. — 56 s.
3. Zhabinskij K. A. Perspektivy stilevogo analiza muzyki Mendelssohna: jepistemologicheskij rakurs [Perspectives of Mendelssohn's style analysis of music: epistemological perspective] // F. Mendelssohn-Bartoldy i tradicii muzykal'no-



go professionalizma : sb. nauch. trudov / «Har'kovskie assamblei», Inst-t muzykoznanija ; sost. G. I. Ganzburg. — Har'kov, 1995. — S. 60–73.

4. Ivanov-Boreckij M. V. Mendelssohn (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809–1847): biograficheskij ocherk [Mendelssohn (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809–1847): a biographical essay] / Mosk. simf. kapella. — Moskva, 1910. — 16 s.

5. [Ranft P.] Felix Mendelssohn-Bartholdy: Eine Lebenschronik / zusammengestellt von Peter Ranft. — Leipzig : VEB Deutsche Verlag für Musik, 1972. — 120 S.