



УДК 78.071.2 : [785.6 : 787.1] (430)

Евгений Лебедев

ЭВОЛЮЦИЯ СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

Лебедев Е. С. Эволюция скрипичного концерта в творчестве Ф. Мендельсона. Жанр скрипичного концерта прошел довольно длительный путь развития, и одним из важнейших этапов на этом пути стал концерт e-moll Ф. Мендельсона. В данной статье рассматривается процесс творческого роста композитора на примере его раннего (юношеского) и позднего концертов. Выявляется процесс усложнения фактуры, развития и трансформации музыкальной формы, который, в частности, сводится к новому видению роли каденции, использованию соответствующих романтической эпохе исполнительских приемов (штрихов, пассажной и фигурационной техники).

Ключевые слова: романтизм, концерт, музыкальная форма, каденция, исполнительские средства.

Лебедев Є. С. Еволюція скрипкового концерту в творчості Ф. Мендельсона. Жанр скрипкового концерту пройшов доволі довгий шлях розвитку, і одним із найважливіших етапів на шляху цього розвитку став концерт e-moll Ф. Мендельсона. В цій статті розглядається процес творчого росту композитора на прикладі його раннього (юнацького) та пізнього концертів. Виявляється процес ускладнення фактури розвитку та трансформації музич-



ної форми, який, зокрема, зводиться до нового бачення ролі каденції, використання відповідних до тенденцій романтичної епохи виконавський прийомів (штрихів, пасажної та фігураційної техніки).

Ключові слова: романтизм, концерт, музична форма, каденція, виконавські засоби.

Lebedev E. S. Evolution of the violin concerto in the works by Mendelssohn. The genre of violin concerto has gone through a long way of its development, being changed and transformed under the influence of new styles, and reflecting the artistic demands of public life. This genre dates back to the epoch of Baroque music. That was the time when the characteristics of music dramaturgy were defined. The most important of them was the principle of competition which was originally the basis for the concerti grossi by A. Corelli, J. S. Bach (e. g. Brandenburg concertos) and other composers of the time. In their concertos the principle of competition was put in practice between the orchestra and a group of soloists. The genre of solo concerto was established as a competition between a soloist and an orchestra (*tutti, solo*), first of all, in works of Vivaldi, a bright representative of the Baroque era.

The expressive possibilities of the soloist and the orchestra were dramatically enhanced, new formative genre principles were determined and established in the works of the Viennese classics – Beethoven, Mozart, Haydn. Symphonization, a well-established ternary form, and the use of sonata allegro in the first part are an example of changing the expressive possibilities of a solo concerto by the composers of this era.

Further understanding of the concerto genre is associated with the Romantic era and is clearly represented in the works of F. Mendelssohn. He actively manifested himself in many areas of social and cultural life – he was an outstanding pianist, performer, conductor and teacher. In his compositions Mendelssohn combined Romantic tendencies and Classical traditions. This paper discusses the process of the composer's creative growth on the example of his early, youthful concerto *d-moll*.

When creating this concerto F. Mendelssohn, quite naturally, drew on the formative principles of Viennese classics, his predecessors. During this period of work at the concerto Mendelssohn was under a great influence of his mentors – composer K. Zelter and violinist Eduard Rietz, as well as a famous German violinist, compos-



er and teacher L. Spohr. Concerto for violin and chamber orchestra *d-moll* has survived in two composer's editions, the second one was completed at the age of 13. Comparing them one can see how radically different they are, how quickly the composer changes and complicates the principles for the development of musical material, enriches performance techniques and means of expression. This relates, in particular, to the first movement *Allegro molto*, the first edition of which employs relatively simple texture and development techniques. The composer widely uses sequence constructions on the basis of semiquavers, which recreate the character of continuous, forward movement, and constructions resembling the so-called "Alberti basses" in piano technique. In this concerto he changes the approach to the artistic role and value of violin cadenzas. Thus, the first movement has no cadenzas, and the second and third movements of the concerto have small solo constructions, the result of Mozart's influence, whose concertos have violin cadenzas integrated into the structure of all movements of the form. Many experimental "tests of the pen", search for the personal vision of expressing Felix Mendelssohn's artistic ideas were embodied in the second, mature, violin concerto *e-moll*, created in 1844. The concerto submits deep and rich content, dominance of the lyrical element. The composer undoubtedly uses the experience gained while creating his youthful works in this genre. He takes a new approach to the role and place of the cadenza in the first movement, introduces the cadenza into the development and writes it himself, as the composers before him did not write out cadenzas, each musician performed their own version. This innovation was immediately picked up by Romantic composers, and was typical for this genre. The concerto employs many virtuoso violin performing techniques and means of expression developed by the representatives of romantic performance. For instance, in the cadenza the composer uses the ricochet bowing, on the basis of which the first N. Paganini Caprice was written. In the third movement of the concerto there are many leaps in tessitura, which emphasize the brightness and liveliness of musical images, and *staccato volant* (flying *staccato*), which was skillfully used by the virtuoso romantic H. Wieniawski. Compared with youthful concerto, here the composer enriches his favourite sequence constructions which acquire graceful "ligature" of melodic motive complexes. Thus, this evolution, the process of creative growth can be seen in the genre of violin concerto in F. Mendelssohn works but not in works of other composers who, as a rule, published their pieces in their mature years, in periods marked by significant experience and composer's virtuosity.



Key words: Romanticism, concerto, musical form, cadence, means of performance.

Жанр скрипичного концерта прошел длительный путь развития, видоизменяясь и трансформируясь под влиянием новых стилевых направлений, отражая художественные запросы общественной жизни. Этот жанр зародился в эпоху музыкального барокко. Именно тогда в нем были определены характерные черты музыкальной драматургии. Это, прежде всего, принцип соревновательности. Впервые этот принцип был положен в основу жанра *concerto grosso* в творчестве А. Корелли, И. С. Баха (вспомним его Брандербургские концерты) и других композиторов того времени. В их концертах принцип соревнования осуществлялся между оркестром и группой солистов. Жанр сольного концерта устоялся и был закреплен благодаря, прежде всего, творчеству еще одного представителя эпохи Барокко – А. Вивальди, как соревнование солиста с оркестром (*tutti, solo*).

Кардинально расширяются выразительные возможности солиста и оркестра, определяются и закрепляются новые формообразующие принципы в творчестве венских классиков – Л. Бетховена, В. Моцарта, Й. Гайдна. В качестве примеров изменения трактовки жанра концерта композиторами этой эпохи можно считать его симфонизацию, использование в первой части сонатного аллегро.

Дальнейшее осмысление возможностей концертного жанра связано с эпохой романтизма и ярко представлено в творчестве Ф. Мендельсона. Он активно проявлял себя во многих областях общественной и культурной деятельности – был выдающимся пианистом-исполнителем, дирижером, педагогом. Наибольшее значение в истории музыкальной культуры, конечно, связано с его композиторским наследием. Направленность творчества Ф. Мендельсона являла собой сочетание романтических тенденций с приверженностью к классической традиции. Жанровая палитра его сочинений необычайно широка – от крупных симфонических сочинений, ораторий, до произведений камерных жанров.

Значительным явлением в развитии концертного жанра явилось создание скрипичного концерта e-moll в 1844 г. – одного из лучших



образцов романтического искусства. Как отмечает В. Конен: «Появление скрипичного концерта Мендельсона стало крупнейшим событием в инструментальной музыке послебетховенского периода. В годы широкого распространения поверхностных, внешне эффектных концертных пьес, когда, по ироническому выражению Шумана, некоторые процветающие композиторы сначала сочиняли виртуозные пассажи, а потом задумывались над тем, как бы заполнить промежутки между ними, концерт Мендельсона, наряду с аналогичными произведениями Шопена и Шумана, выделяется серьезностью чувства и художественным совершенством» [6, с. 305]. Созданию этого концерта предшествовал менее известный «юношеский» концерт *d-moll*, написанный Ф. Мендельсоном на заре его композиторской деятельности, когда ему было 13 лет, а также двойной концерт для скрипки и фортепиано с камерным оркестром. В этих концертах, несмотря на его юный возраст, проявился композиторский талант Ф. Мендельсона, были заложены тенденции, которые в полной мере были реализованы в его сочинении зрелого периода. Эти скрипичные концерты – юношеский и созданный в конце творческой деятельности, когда композитор находился в зените славы, на пике мастерства, дают возможность проследить результат его бурного творческого роста, определить черты творческого метода.

Целью данной статьи является рассмотрение раннего (*d-moll*) и позднего (*e-moll*) концертов, их характерных черт, эволюции в области трактовки формы и содержания, применения исполнительских и выразительных средств.

Яркие музыкальные способности Ф. Мендельсона проявились довольно рано. Первоначально образованием Феликса и его сестры Фанни занималась его мать, постоянными же учителями были – пианист Людвиг Бергер, скрипач Карл Хеннинг, которого в дальнейшем сменил молодой скрипач Эдуард Риц, ставший на долгие годы его ближайшим другом. Огромное влияние на формирование юного музыканта оказал известный композитор, профессор Карл Цельтер, который ко времени занятий с Мендельсоном возглавлял Берлинскую певческую капеллу. Таким образом, юный Ф. Мендельсон обучался разносторонне – игре на фортепиано, скрипке, композиции. Его пу-



бличные выступления, как пианиста начались с 7 лет, и в данном случае его развитие и исполнение сравнивали с моцартовским. Как из этого явствует, игра на скрипке в дальнейшем его не привлекла, тем не менее, он уделил этому инструменту определенное внимание, создав свои два концерта. Вероятно, этому способствовала его встреча в г. Касселе в 1822 г. с известным немецким скрипачом, композитором и педагогом Людвигом Шпором, к которому Мендельсон всегда относился с глубоким уважением и пиететом. Его привлекала творческая направленность Л. Шпора, яркого представителя романтизма в немецком музыкальном искусстве, для которого было характерно внимание к внутреннему миру человека, его радостям, печалям, национальному мелосу.

Именно в эти годы (1822–23) юный музыкант активно посвящает себя композиции. Им написаны: струнный квартет, несколько песен и романсов, Магнификат, хор для певческого общества г. Франкфурта, псалом № 66, одностая симфония № 10. Также в этот период Мендельсон создает скрипичный и двойной концерт для скрипки и фортепиано.

Впервые концерты исполнил учитель Ф. Мендельсона, скрипач и его друг Эдуард Риц.

При создании концертов юный Ф. Мендельсон, что вполне естественно, опирался на формообразующие принципы венских классиков – трехчастное построение сочинений, сонатное аллегро в первой части, оркестровые вступления и завершения, (принцип двойной экспозиции). Можно предположить, что он был знаком с сочинениями композиторов романтиков, таких как Л. Шпор и др.

Для удобства сравнительного анализа скрипичных концертов, условно обозначим юношеский концерт как № 1, и созданный в зрелые годы как № 2.

Первый концерт для скрипки и камерного оркестра до нас дошел в двух композиторских редакциях, вторая – была завершена в 13-летнем возрасте. Когда началась работа над первой версией, неизвестно, возможно, намного раньше. Сравнивая их можно наблюдать, насколько кардинально отличаются одна редакция от другой, как композитором изменяются и усложняются принципы развития музыкального



материала, обогащаются исполнительские приемы и выразительные средства. Особенно это касается первой части *Allegro molto*, где в первой редакции широко применяется довольно упрощенная фактура и приемы развития. Примером может служить динамизация восходящих и нисходящих мелодических движений, основанная на приеме репетиции (см. Пример 1).

Пример 1. Ф. Мендельсон концерт d-moll, часть I, такты 70–71



Широко использует композитор секвентные построения на основе шестнадцатых длительностей, которые воссоздают характер непрерывного, устремленного движения, а так же построения, напоминающие в фортепианной технике, так называемые «Альбертиевы басы» (см. пример 2).

Пример 2. Ф. Мендельсон концерт d-moll, часть I, такты 67–69



Вторая версия первой части концерта отличается большей развитостью формы, сама часть намного крупней, более динамически разнообразна. Обогащается фактура, композитор отказывается от упрощенных репетиций, в звуковой поток активно включаются призывные интонации, рождающие аналогию с интонациями его второго концерта.

Большим различием также отличаются версии второй части концерта *Andante*. Первая версия почти полностью построена на исполь-



зовании триольных мотивных структур в восходящих и нисходящих секвентных движениях. Если здесь композитор как бы «нащупывает» способы и возможности выражения музыкального образа, то во второй редакции в музыкальную ткань, состоящую из секвентных восходящих и нисходящих движений, вплетаются более пластические мелодические линии, обогащающие художественную содержательность музыки. На примере этих редакций видно насколько быстро формируются композиторские навыки юного Мендельсона, как зреет его мастерство. Это позволило ему при написании третьей части Allegro отказаться от «пробных» версий. В этой части форма приобретает весьма определенный вид – это задорное, искрящееся рондо. Тема несет явные черты национальной характерности, чем то напоминает украинский гопак и отражает веселый, плясовой наигрыш народного скрипача.

Меняется подход композитора в этом концерте к художественной роли и значению скрипичных каденций. Так, в первой части каденции совсем нет, во второй и третьей частях концерта небольшие сольные построения несут отпечаток влияния концертов В. Моцарта, в которых скрипичные каденции органично встроены во все части формы. Это весьма знаменательно, так как молодой композитор еще не определил роль каденции в структуре музыкально развития, что он осуществит в своем позднем концерте, кардинально меняя ее функцию и смысловую роль.

В юношеских концертах – для скрипки, а также скрипки и фортепиано, опробуется также и художественная роль вступления. Так в скрипичном концерте просматривается опора на традиционное видение вступления – яркое начало, повышенная динамика, достаточная протяженность. При этом активное вступление скрипичного соло, его приподнятый характер, (начальный форшлаг, призывные интонации) напоминает вступления концертов Д. Виотти, (№№ 22, 23), в которых доминирует героическая направленность образной содержательности. Попутно отметим, что возрастет роль вступления и в концерте для скрипки и фортепиано, протяженность которого составляет уже 72 такта, при этом усиливается динамическое и тематическое развитие, однако меняются эмоционально образные при-



оритеты, которые смещаются в сторону усиления лирической выразительности. Показательно, что вступление начинается с непривычно мягкого, в нюансе пиано звучания оркестра, как бы экстраполируя приверженность в дальнейшем развитии к лирическому началу. Такие экспериментальные «пробы пера», поиск своего видения выражения художественных идей Ф. Мендельсона нашли свое воплощение во втором, зрелом, скрипичном концерте e-moll, созданном композитором в 1844 г. в Бад Зодене, курортной городке, где он отдыхал после утомительных гастролей в Англии.

Ф. Мендельсон в это время находился на пике своего композиторского мастерства, в зените славы. Он, как дирижер знаменитого берлинского оркестра Геванхауз, был в дружеских отношениях с концертмейстером оркестра, известным скрипачом Фердинандом Давидом, советами которого пользовался при создании своего скрипичного концерта. Надо отметить, что Мендельсон был знаком со многими выдающимися скрипачами своего времени – общался с представителями Парижской консерватории профессорами Ш. Байо, Р. Крейцером, в числе посетителей воскресных собраний в доме Мендельсонов в Берлине были знаменитые скрипачи Никколо Паганини, Улле Буль.

Второй скрипичный концерт Ф. Мендельсона стоит в ряду лучших образцов европейского музыкального искусства, оказал большое влияние на дальнейшее развитие исполнительского искусства. Можно смело утверждать, что мимо него не прошел ни один скрипач, до настоящего времени он находится в репертуаре многих исполнителей. Концерт покоряет своей глубокой содержательностью, доминированием лирического начала. Композитор без сомнения использует опыт, приобретенный при создании своих юношеских работ в этом жанре. Он по новому подходит к роли и месту каденции в первой части. У классиков каденция стояла в конце части и сочинялась самими исполнителями. Мендельсон впервые вводит каденцию в разработку и сочиняет ее сам. Это нововведение было сразу подхвачено композиторами-романтиками и стало общепринятым местом при сочинении концертов. Примером могут служить концерты И. Брамса, П. Чайковского и др. Я. Сибелиус в своем скрипичном концерте, для усиления эмоциональной выразительности вводит каденцию даже в главную



партию. Кроме того Мендельсон отказывается от каденций в остальных частях, которые без сомнения, не способствовали цельности развития основных образов.

Также новую трактовку в концерте *e-moll* получает оркестровое вступление к первой части. Вместо общепринятого развернутого построения, в котором происходит зарождение тематического материала или предвещание будущих событий концерта, Мендельсон ограничился небольшим вступлением в полтора такта и сразу вводит слушателя в поток музыкального развития.

В концерте применяются многие виртуозные скрипичные исполнительские приемы и средства выразительности, выработанные представителями романтического исполнительства. Так в каденции композитор применяет виртуозный штрих рикошет, на основе которого написан первый каприс Н. Паганини (см. примеры 3, 4).

Пример 3. Н. Паганини, каприс № 1, такты 1–3



Пример 4. Ф. Мендельсон концерт *e-moll*, часть I, такты 325–327



В третьей части концерта используется штрих – летучее стаккато, который мастерски применял виртуоз романтического искусства Г. Венявский.

По сравнению с юношеским концертом обогащаются столь любимые композитором секвентные построения, которые приобретают изящную «вязь» мелодических мотивных комплексов.

Пример 5. Ф. Мендельсон концерт е-молл, часть III, такты 129–132



Пример 6. Ф. Мендельсон концерт е-молл, часть I, такты 182–185



Таким образом, в жанре скрипичного концерта в творчестве Ф. Мендельсона можно наблюдать эту эволюцию, процесс творческого роста, что не всегда видно у других авторов, которые публикуют или издают сочинения созданные, как правило, в зрелые годы, в периоды, отмеченные значительным приобретенным опытом и композиторским мастерством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 [Текст] / Б. В. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди [Текст] / Г. Х. Форбс. — М. : Музыка. — 1966. — 316 с.
3. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства Вып. 1 [Текст] / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. — М. : Музыка, 1990. — 285 с.
4. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации [Текст] / Л. Гуревич. — Ленинград : Москва, 1988. — 110 с.
5. История зарубежной музыки [Текст] / ред. Т. Цытович. — М. : Музыка. — 1990. — 527 с.
6. Конен В. История зарубежной музыки с 1789 года до середины XIX века [Текст] / В. Конен. — М. : Музыка, 1981. — 535 с.
7. Мейлих Е. И. Феликс Мендельсон-Бартольди [Текст] / Е. Мейлих. — Л. : Музыка, 1973. — 104 с.



8. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт [Текст] / М. Е. Тараканов. — М. : Знание, 1986. — 56 с.
9. Шаповалова Л. В. О романтических истоках музыкальной рефлексии [Текст] / Л. В. Шаповалова // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. научных трудов. сост. Г. Ганзбург. — Харьков, 1995. — С. 84–90.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naja forma kak process. Kn. 1 i 2 [Musical form as a process] / B. V. Asaf'ev. — 2-e izd. — L. : Muzyka, 1971. — 376 s.
2. Vorbs G. H. Feliks Mendelson-Bartoldi [Felix Mendelssohn-Bartholdy] / G. H. Forbs. — M. : Muzyka. — 1966. — 316 s.
3. Ginzburg L. S., Grigor'ev V. Ju. Istorija skripichnogo iskusstva Vyp. 1 [History of the violin art] / L. S. Ginzburg, V. Ju. Grigor'ev. — M. : Muzyka, 1990. — 285 s.
4. Gurevich L. Skripichnye shtrihy i aplikatura kak sredstvo interpretacii [Violin strokes and fingering as a means of interpretation] / L. Gurevich. — Leningrad : Moskva, 1988. — 110 s.
5. Istorija zarubezhnoj muzyki [History of foreign music] / red. T. Cytovich — M. : Muzyka. — 1990. — 527 s.
6. Konen V. Istorija zarubezhnoj muzyki s 1789 goda do serediny XIX veka [The history of foreign music from 1789 to the middle of the XIX century] / V. Konen — M. : Muzyka, 1981. — 535 s.
7. Mejlih E. I. Feliks Mendelson-Bartoldi [Felix Mendelssohn-Bartholdy] / E. Mejlih. — L. : Muzyka, 1973. — 104 s.
8. Tarakanov M. E. Instrumental'nyj koncert [Instrumental concert] / M. E. Tarakanov. — M. : Znanie, 1986. — 56 s.
9. Shapovalova L. V. O romanticheskikh istokah muzykal'noj refleksii [About the romantic origins of musical reflection] / L. V. Shapovalova // F. Mendelssohn-Bartol'dy i tradicii muzykal'nogo professionalizma : sb. nauchnyh trudov. sost. G. Ganzburg. — Har'kov. 1995. — S. 84–90.