

УДК 785.6:[785.11:780.616.432](430)''1822''+78.071.1(430)''18''Мендельсон

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(45\).2019.189785](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189785)

РЕШЕТИЛОВ Б. Ю.

Решетілов Богдан Юрійович — аспірант кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, артист оркестру Київського Національного академічного театру оперети (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7498-1310>

ФЕЛІКС МЕНДЕЛЬСОН. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ ЛЯ МІНОР: РОМАНТИЧНІ ПРИНЦИПИ ОНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ЖАНРУ

Проаналізовано Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор* Ф. Мендельсона (1822), розглянуто історичний і біографічний контекст його створення, особливості втілення конфлікту інтонаційно-образної драматургії, зв'язок із жанровими моделями епохи класицизму і перетворення їх на естетичних засадах романтизму, охарактеризовано деякі аспекти композиторського мислення митця. Твір Ф. Мендельсона порівняно з оркестровими нестандартними композиціями для сольного фортепіано його сучасників: Концертштюк (1821, ор. 79) для фортепіано з оркестром К. М. Вебера; Концертштюк «Introduction und Allegro appassionato» (1849, ор. 92) для фортепіано з оркестром та «Concert allegro mit Introduction» (1853, ор. 134) для фортепіано з оркестром Р. Шумана; «Malediction» (1827) для фортепіано і струнного оркестру Ф. Ліста. Композитор спирається на традиції, започатковані у творчості Л. ван Бетховена, проте у нього драматургічний конфлікт має романтичне прочитання, у якому філософсько-узагальнене начало змінюється особистісно-індивідуалізованим, над об'єктивним началом починає переважати світ душі. Наголошено, що послідовники Ф. Мендельсона продовжили започатковану ним тенденцію до втілення камерності концертного жанру, зокрема до його загальної, драматургічної, інструментальної і композиційної мініатюризації. Окремі зразки камерних творів для фортепіано з оркестром у творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена і Ф. Мендельсона — це перші партитури композиторів, на яких вони набували відповідного досвіду, а отже, про камернізацію в цей період можна говорити тільки як про тенденцію, що розвивається, а у ХХ столітті вона переважатиме у композиторській творчості.

Ключові слова: Концерт для фортепіано зі струнним оркестром; творчість Ф. Мендельсона; конфлікт, інтонаційно-образна драматургія.

Постановка проблеми. Фелікс Мендельсон — автор музики різних жанрів: опер, ораторій, кантат, симфоній, увертюр, камерно-інструментальних, сольних інструментальних, вокально-інструментальних, хорових творів, опусів для органу тощо. Зокрема, жанр концерту привертав увагу композитора протягом усього життя, він написав 11 концертних творів¹. Серед його оркестрових творів виділяється Концерт

¹ Фортепіанний концерт *ля мінор* (1822), Скрипковий концерт *ре мінор* (1822), Подвійний концерт для скрипки та фортепіано *ре мінор* (1822), Концерт для двох фортепіано *мі мажор* (1823), Концерт для двох фортепіано *ля-бемоль мажор* (1824), Capriccio brilliant op. 22 для фортепіано з оркестром (1833), Фортепіанний концерт № 1 *соль мінор* op. 25 (1833), Фортепіанний концерт № 2 *ре мінор* op. 40 (1838),

для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор*, написаний у ранній період творчості. Як відомо, Ф. Мендельсон почав рано писати музику, коли ще опановував мистецтво виконавства і композиції у Карла Фрідріха Цельтера (Carl Friedrich Zelter). Він імпровізував і займався на фортепіано по шість-вісім годин на добу¹. За всієї їх художньої цінності, його юнацькі твори вважають навчальними². Деякі з них виконують сьогодні, вшановуючи митця, а Концерт для фортепіано зі струнним оркестром *ля мінор* набув значної популярності, його виконують такі відомі піаністи, як Джон Огдон (John Ogdon), Рональд Браутігам (Ronald Brautigam), Сіпріан Кацаріс (Cyprian Katsaris), Крістіан Безуйденхут (Kristian Bezuidenhout) та інші. Незважаючи на це, Концерт не часто привертає увагу дослідників, про нього згадують у контексті біографії митця. Отже, інтонаційно-образний аналіз драматургії досліджуваного твору, розкриття романтичних принципів оновлення жанру і тенденцій у розвитку камерного концерту, які започаткував Ф. Мендельсон, становлять наукову новизну й актуальність теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники зазвичай розглядають творчість Ф. Мендельсона, починаючи зі зрілого періоду — Концертна увертюра «Сон літньої ночі» ор. 21 (та однойменна Музика до комедії ор. 61), Скрипковий концерт *мі мінор* ор. 64, Симфонія № 3 «Шотландська» ор. 52 та інші, — хоча його ранні твори також принципово важливі, адже в них формувалась своєрідність творчого мислення композитора. Унікальність раннього періоду творчості Ф. Мендельсона полягає у значній кількості творів для оркестру, які він написав у дитинстві. Таке зацікавлення фортепіанними мініатюрами, камерно-інструментальною музикою, вокальними п'єсами у ранній період творчості виявляли композитори-романтики — Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Ф. Шуберт та інші, однак Ф. Мендельсон у віці до 16 років створював музику в класичних оркестрових жанрах минулих епох³.

У відомих монографіях Євгенія Мейліха⁴ (короткий нарис життя і творчості), Ганса Христофа Ворбса⁵ (життя і діяльність у світлі власних висловлювань та повідомлень сучасників) розкрито переважно біографію Ф. Мендельсона-Бартольді, Концерт для фортепіано зі струнним оркестром автори згадують як твір, написаний у дитинстві, не вдаючись до його аналізу.

У дисертації Катаріни Дж. Уолшоу (Katharine G. Walshaw) «Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century»⁶ («Фелікс Мендельсон та сонатна форма у ХІХ столітті») розглянуто сонатні форми Ф. Мендельсона з позиції подолання бетховен-

Serenade und Allegro giocoso ор. 43 (1838), Фортепіанний концерт *мі мінор* (1844, не дописаний), Скрипковий концерт *мі мінор* ор. 64 (1844).

¹ Мейліх Е. И. Феликс Мендельсон-Бартольди. Ленинград : Музыка, 1973. С. 3–4.

² Тим не менше, період 1821–1824 років був дуже плідним у сфері музики для струнного оркестру: композитор пише Концерт для скрипки і струнного оркестру *ре мінор* (1822), Концерт для скрипки, фортепіано і струнного оркестру *ре мінор* (1823), Концерт для двох фортепіано *мі мажор* (1823), Концерт для двох фортепіано *ля-бемоль мажор* (1824) і 13 симфоній для струнного оркестру (1821–1823).

³ До 1825 року творчий доробок композитора-юнака вражаючий: п'ять концертів, 14 симфоній (включно з Симфонією № 1 *до мінор* ор. 11 для великого симфонічного оркестру), Увертюра *до мажор* («Увертюра з трубами») ор. 101 для симфонічного оркестру тощо.

⁴ Мейліх Е. И. Феликс Мендельсон-Бартольди. Ленинград : Музыка, 1973. 104 с.

⁵ Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. Москва : Музыка, 1966. 320 с.

⁶ Walshaw K. G. Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century : a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy. The University Western Ontario, 2017. 242 p.

ського впливу. На самотність його сонат вказано у висновках: переважання великих за тривалістю головних партій сонатної форми; континуальність форми; особливості пропорції партій сонатної форми у другій половині експозицій; композиційне оновлення (recomposition) і стиснення в репризі сонатної форми¹. Незважаючи на спроби виявити загальні принципи оновлення сонатної форми у творчості Ф. Мендельсона, автор не розкрила особливостей композиційної архітекτονіки в інструментальних концертах.

Стефан Д. Ліндеман (Stephen D. Lindeman)² розглядає структурну новизну і традиції в ранньому фортепіанному концерті Ф. Мендельсона поряд із творами таких композиторів, як В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Я. Дюсек, Дж. Філд, І. Мошелес, Ф. Ріс, Л. Шпор, Ф. Шуберт, К. М. Вебер та інших. Проте автор не вдається до інтонаційно-драматургічного аналізу цього твору і його розгляду щодо перетину камерно-інструментальної та оркестрової архітектоніки.

Мета статті — здійснити інтонаційно-драматургічний аналіз Концерту для фортепіано і струнних Ф. Мендельсона як самотнього жанру, у якому поєднані традиції та нові романтичні принципи.

Виклад основного матеріалу. Концерт для фортепіано і струнних досить своєрідний за складом. Ф. Мендельсон не використовує можливостей симфонічного оркестру і надає перевагу лише струнним. Як зазначалося, Ф. Мендельсон написав цей твір у віці 13 років, він звучав на ранкових концертах, на які збиралися знайомі музиканти для виконання одноактних опер та інших творів юного композитора³. Можливо, із практичних міркувань і було обрано струнний оркестр.

Концерт має класичний тричастинний тип сонатно-симфонічного циклу: перша частина — сонатна форма (*Allegro ля мінор*); друга частина — складна тричастинна форма (*Adagio мі мажор*); третя частина — сонатна форма (*Presto ля мінор*). Він належить до непрограмовної музики, а отже, його семантика закладена в інтонаційно-образній драматургії.

Перша частина Концерту розпочинається класичною подвійною експозицією, у якій викладено основні партії сонатної форми спочатку тільки в оркестрі, а згодом — із солістом. Головна партія першої частини в оркестрі стрімка, має вокальну природу і схвильований образний початок (приклад 1).

У перших коротких висхідних мотивах переважає інтонація наполегливого запитання. У цьому випадку запитальність є рушійним стимулом, бо вона потребує вирішення. Логіка утворення тематизму головної партії містить діалектичний принцип, відтак, перший елемент може постати як теза. Антитезою є другий елемент, більш ліричний, розспівний, стверджувальний, він становить своєрідну опозицію, яка виконує функцію стримування. Отже, в образній сфері головної партії поєднано два начала — натиск і відсіч, почергове загострення уваги на них — головна ознака організації подальшого музичного матеріалу. Проте головна партія соліста у другій частині експозиції має певні відмінності. У її викладі проступає віртуозність і сольна виконавська свобода висловлювання (приклад 2).

¹ Walshaw K. G. Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century : a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy. The University Western Ontario, 2017. С. 159.

² Lindeman S. D. Structural novelty and tradition in the Early Romantic Piano Concerto. New York, 1999. 348 p.

³ Мейлих Е. И. Феликс Мендельсон-Бартольди. Ленинград : Музыка, 1973. С. 9.

Приклад 1.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.
Перша частина. Головна партія

Allegro

Приклад 2.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.
Перша частина. Головна партія у соліста

(Allegro)

Очевидно, у головній партії соліста увиразнено особистісне начало у вигляді переінтонування й посилення образності до ліричності, підкреслюється внутрішній тематичний конфлікт бетховенського типу, що, по суті, є продовженням традицій композитора. Побічна партія (*до мажор*) скерцозна, її по-дитячому безтурботний і грайливий характер продовжує ліричну образну сферу другого елемента головної партії. Вона цілісна і не містить внутрішнього контрасту, хоча й утворена шляхом переінтонування другого елемента з головної партії: низхідні тетракорди *соль-фа-мі-ре* та *ля-соль-фа-мі* (приклад 3).

Побічна партія є розвитком внутрішніх суперечностей у головній партії. Отже, в образному конфлікті експозиції закладено принцип протистояння двох особистісних начал, двох світів — світу дієвого, суперечливого і світу гармонічного, лірично-безтурботного, часом по-юнацьки радісного і жартівливого. Крім того, експозиція сповнена несподіваних елементів, якими підкреслюється скерцозний спосіб організації музичного матеріалу — різкі динамічні зіставлення, артикуляційне чергування, різка зміна фактур, регістрів тощо (не може не захоплювати винахідливість юного композитора).

Приклад 3.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.
Перша частина. Побічна партія

(Allegro)

Розробка починається елементами матеріалу головної партії (*до мінор*), за якою звучить ліричний розділ після раптового домінантового септакорду з низхідним пасажем у нюансі *fortissimo* майже на чотири октави, що є продовженням скерцозних засобів виразності, закладених в експозиції (приклад 4).

Приклад 4.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.
Перша частина. Розробка. Ліричний розділ

(Allegro)
pianoforte

Цей *ля-бемоль мажорний* розділ продовжує ліричну лінію в драматургії, намічену в головній партії експозиції у соліста. Якщо раніше тривалість не перевищувала кількох тактів, то в цьому випадку мелодія набуває розгорнутого викладу. Проте навіть у ній закладені елементи гумору, відчутні в тембральних перегукуваннях низхідних секундових мотивів фортепіано і перших скрипок, а згодом — віолончелей і фортепіано. Такий ліричний розділ свідчить про інтенцію композитора розширити і посилити схвильовано-ліричну лінію образного розвитку.

У наступному розділі зберігається образність головної партії. Він містить моторний фігураційний епізод із чергуванням тональностей (*мі-бемоль мінор*, *сі мінор*, *до мажор*, *фа мінор*, *соль мажор*, *ля мінор*), застосовано різні технічні засоби виразності — акордову техніку, гами, арпеджіо, октави, *martellato* тощо. Усе це разом створює атмосферу безперервного руху, кульмінація якого замінює традиційну каденцію. Розгорнутого сольного віртуозного епізоду немає у цьому Концерті, композиції властиві технічні виконавські труднощі, які органічно вписуються в інтонаційну архітектуру твору. У такій формотворчій інтенції криється важливий організаційний момент, адже класичний великий віртуозний епізод неоправно зруйнував би структуру Концерту. Постійний рух технічно непростими короткими тривалостями починає

переважати і стає одним із головних засобів виразності. Загалом розробка ґрунтується на зіткненні двох образних начал, заявлених у головній партії експозиції.

У репризі застосовано скорочений принцип подвійної експозиції головної партії, яка з'являється спочатку в оркестрі, а потім у партії соліста. Зберігається її внутрішній конфронтаційний тип організації. Побічна партія (*ля мажор*) дещо розширена, вона також грайливо скерцозна (як і в експозиції), розвиває ліричну сферу. Проте закінчується перша частина Концерту енергійним матеріалом головної партії, утворюючи суперечливе образне протистояння. Загалом, у першій частині Концерту створюється драматургічний конфлікт, який не набуває вирішення.

Друга частина Концерту (*мі мажор*) — пошук гармонії і спокою після бурхливої першої частини (приклад 5).

Приклад 5.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.
Друга частина. Початок

Adagio
con sordini

Archi

8

Хоральна тема у струнному оркестрі спрямована на розкриття ліричної складової образності, наміченої раніше. Проте в цьому випадку переважає піднесене, благородне начало. Далі майже одноголосна імпровізаційна партія сольного фортепіано закріплює особистісне начало образної сфери у другій частині Концерту («приклад 6»).

Середній, розробковий розділ має схвильований характер унаслідок нестабільного тонального плану (*сі мінор, ре мажор, до мажор, сі мажор*) та нестійких зменшених септакордових гармоній в оркестрі, ідилічний початок образності другої частини Концерту ніби порушується тривожним передчуттям, хоча реприза і повертає до початково обраної образної сфери. Загалом у другій частині утверджується гармонічне світосприйняття як новий етап у розвитку драматургічного конфлікту.

Тематизм третьої частини Концерту сповнений гумору й енергії. Головна партія продовжує образність і переінтонування побічної партії з першої частини твору. Розширює скерцозно оптимістичне образне начало і лірична побічна партія третьої частини, яка має яскраво виражену вокальну природу тематизму. Загалом

головна й побічна партії третьої частини взаємодоповнюються і мають згладжений контраст. Унаслідок зовнішньої однорідності експозиції рухливо-фігураційна розробка продовжує опозиційну дієву образність. Гармонічна нестабільність та часта зміна тональностей (*ре мажор, соль мінор, фа-дієз мажор, сі мінор, ля мінор*) вказує на пошуковий характер розділу, який потребує вирішення, що відсилає до драматургічного конфлікту першої частини Концерту.

Приклад 6.

Ф. Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром.
Друга частина. Факсиміле



Майже точна реприза не вносить змін у початкову образність третьої частини Концерту, проте в кінці, після подвійної лінії (якою Ф. Мендельсон хотів підкреслити розмежування форми) з'являється кода-результат. Її перший розділ (*ля мажор*) побудований на матеріалі головної партії з третьої частини. Унаслідок підкреслено вокалізованого переінтонування тема стає мажорною у темпі *piu Lento* і відсилає до розгорнутої світлої лірики другої частини Концерту. Другий розділ коди в нюансі *subito fortissimo* і в темпі *Allegro molto* ніби відкидає мрійливі образи, внаслідок чого утверджується сповнене гумору, активне, світле начало головної образної сфери третьої частини. Загалом третя частина є фіналом-результатом, вирішенням конфлікту, у якому перша образна сфера — суперечлива, запитальна, наполеглива — поглинається іншою образною сферою — особистісною, лірично-скерцозною, гармонійною.

Отже, розв'язка конфлікту в Концерті не має драматичного характеру, який намічався в тематизмі головної партії першої частини і в тривожному середньому розділі другої. По-юнацьки бунтівний і блискучий Концерт насичений бурхливими мелодичними фантазіями, руладами і віртуозною довершеністю. Незважаючи на те, що палкий, енергійний музичний матеріал поєднується з м'якою ліричністю і поетичністю, Ф. Мендельсон утверджує світлі сторони життя, сповнені радості, мрійливості й гумору.

Якість драматургічного конфлікту відрізняється від класицистичного. На першому плані постає світ душі, позбавленої філософських узагальнень. Відтак драматургія, яка містить протистояння «особистість — дійсність», набуває ознак романтичної.

Партитура твору оформлена не за канонами — між партіями альтів і віолончелей «вписано» фортепіано (див. приклад 6).

Якщо в партитурі тимчасове об'єднання партій перших і других скрипок на верхньому нотному стані в аколладі (або об'єднання віолончелей і контрабасів на нижньому в інших випадках) можна пояснити як оптимізоване використання фізичного місця на аркуші, то місце розташування фортепіано, можливо, свідчить про своєрідний композиторський підхід. Музичну ідею Ф. Мендельсон фіксував одразу «у центрі» — у партії фортепіано, а потім «додавав» зверху і знизу інші інструменти струнного оркестру. До того ж, струнні в партитурі майже скрізь нотовані таким чином, що вони виконуються на фортепіано як клавир, без втрати голосів фактури.

Загалом Концерт започатковує нову тенденцію. Відомі зразки концертів в епоху Бароко, які вийшли з камерно-інструментальної музики, проте у Концерті Ф. Мендельсона відбувається відсікання оркестрових груп симфонічного оркестру, камернізація. Можна стверджувати, що Ф. Мендельсон запропонував нове розуміння жанру (симфонії та концерти для струнного оркестру), адже згодом його сучасники підхопили таку організацію музичних творів.

Найближчим до Ф. Мендельсона, з цього погляду, був К. М. Вебер, який зменшив обсяг фортепіанного концерту вже в одночастинному творі Концертштюк для фортепіано з оркестром (1821, ор. 79), що триває приблизно 15 хвилин, значно менше, ніж інші композиції в концертному жанрі. Незважаючи на те, що митець використовує повноцінний симфонічний склад оркестру, складно обґрунтувати загальну мініатюризацію, можливо, причиною цього стала програмність¹. Очевидно, зменшення форми К. М. Вебер підкреслив у назві твору — не концерт, а Концертштюк. Загалом, експеримент К. М. Вебера став першою ідеєю стиснутого концертного циклу².

Жанр фортепіанного концерту був дуже популярним в епоху романтизму. Важко знайти композитора-романтика, у творчості якого не було б концерту для сольного інструмента з оркестром. Спираючись на досвід Л. ван Бетховена, митці шукали можливості розширити функції оркестру у фортепіанних концертах. У деяких випадках наслідком стає акомпанементна функціональність. Це найбільш характерно для творчості романтиків, зокрема Дж. Філда³, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена⁴, Ф. Ліста. Багато й інших композиторів (І. Й. Плезель, Ф. Калькбреннер,

¹ Розділи *Larghetto*, *Allegro appassionato* та *Piu mosso, presto assai* утворені шляхом композиційного втілення сюжету про героїчно-любовні події в житті Лицаря. Хоча програмне пояснення К. М. Вебера було зафіксоване, композитор не захотів публікувати його разом із п'єсою. Якби текст не зберігся, ніхто б і не знав, які події відображені в цій концертній п'єсі, і її, поза сумнівом, вважали б «чистою» музикою. Див.: Швейцер А. И. С. Бах. Москва : Музыка, 1965. С. 331–332.

² Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. С. 330. Стівен Д. Ліндемман зазначав, що, можливо, Ф. Мендельсон більше, ніж будь-який інший композитор, піддався впливу Концертштюка К. М. Вебера. Ф. Мендельсон міг бути на прем'єрі 25 червня 1821 року, а згодом цей твір К. М. Вебера увійшов до виконавського репертуару Ф. Мендельсона. Див: Lindeman S. D. Structural novelty and tradition in the Early Romantic Piano Concerto. New York, 1999. P. 77.

³ Два дивертисменти для фортепіано і струнних (№ 1 мі мажор та № 2 ля мажор). У концертній практиці вони виконуються як камерно-інструментальним ансамблем, так і зі струнним оркестром. Партія струнних тематично мало розвинута, вона виконує колористично-фігураційну функцію, тому оркестральність твору не відчувається.

⁴ Варіації на тему арії із опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» (1827, ор. 2) виконуються на міжнародних конкурсах піаністів як з оркестром, так і соло (без перших восьми оркестрових тактів). Очевидно, не

Г. І. Непомук, І. Мошелес, Е. Гріг, М. Рeger, К. Сен-Санс тощо) зверталися до жанру фортепіанного концерту, однак у період романтизму окреслюється новий жанровий формат камерного фортепіанного концерту.

Одним із тих, хто продовжив знахідки Ф. Мендельсона, став Ф. Ліст, який відкрив нову сторінку в історії фортепіанного концерту — тісний зв'язок із симфонічними поемами, монотематизм тощо. Проте камерний інструментальний склад фортепіано зі струнним оркестром представлений у Ф. Ліста лише одним твором — «Malediction»¹. За рік до його написання він створює свої знамениті 12 етюдів (які згодом будуть перероблені на «Етюди трансцендентного виконання»), проте у сфері оркестрової музики композитор майже не мав досвіду. Обраний жанр став навчальним моментом на шляху до професійного опанування принципів оркестрування. У «Malediction» струнний оркестр виглядає «нанизаним» на партію фортепіано: додавання струнних відбувається переважно шляхом звуковисотного дублювання. Тільки іноді фортепіано пасажами акомпанує мелодії в оркестрі, що є скоріше винятком (приклад 7)².

Приклад 7.

Ф. Ліст. «Malediction» для фортепіано зі струнним оркестром (такти 102–104)

Як відомо, музику Ф. Мендельсона високо цінував Р. Шуман, у пізніх творах якого виявляється тенденція до експериментування з концертним жанром. Уперше задум композитора зменшити масштаби концерту був пов'язаний з оцінкою шостого,

кожен оркестровий твір можна так виконувати. Це свідчить про певні принципи оркестрування щодо партії соліста — переважне дублювання і відсутність великих самостійних оркестрових епізодів.

¹ «Malediction» («Прокляття») для фортепіано і струнного оркестру написаний 1827 року, перероблений не пізніше 1848 року. За свідченням Ігнаца Мошелеса, Ференц Ліст виконував цей концерт 9 липня 1827 року в Лондоні. І. Мошелес відзначив, що концерт «містить хаотичні красоти», що він «перевершує все почуте за силою і подоланням труднощів». Твір видано 1915 року, з неправильною назвою «Прокляття», яка не належала Ф. Лісту. Див: Мильштейн Я. И. Ф. Лист (1811–1886) в 2 т. Т. 2. Изд. 2-е, расшир. и доп. Москва : Музыка, 1971. С. 335, 416.

² Нагадаємо, до такого нетрадиційного розташування інструментів Ф. Мендельсон вдався і в партитурі Концерту для фортепіано зі струнним оркестром.

«фантастичного» фортепіанного Концерту І. Мошелеса, у якому розширений цикл (чотири частини) виконується без перерв. Р. Шуман писав: «Звичайно, є потреба в невеликих концертних п'єсах, у яких віртуоз міг би одночасно продемонструвати виконання Allegro, Adagio і Rondo. Варто було б подумати про створення особливого жанру, однієї відносно великої п'єси в помірному темпі; у ній підготовча частина посіла б місце першого Allegro, співучий епізод — місце Adagio, блискучий висновок — місце Rondo. Можливо, ця ідея виявиться плідною; звичайно, ми найохочіше втілили б її у своєму творі...»¹.

Більшої уваги потребують пізні твори Р. Шумана в жанрі концерту — Концертштюк (1849, оп. 92) і Концертне Allegro (1853, оп. 134). Назви в партитурах цих творів Р. Шумана, відповідно, — «Introduction und Allegro appassionato» та «Concert allegro mit Introduction» — вказують на композиційні особливості. Відчувається взаємозв'язок із принципами симфонізації Ф. Ліста, при яких сонатно-симфонічний цикл ущільнюється в одній частині. Проте для Р. Шумана таке стискання досягається шляхом багатотемної строкатості, наскрізного тематичного розвитку й мініатюризації обсягу, а не монотематичного принципу композиторського мислення². Композитор починає твори без концертно-віртуозного пафосу — повільною інтродукцією. До речі, у веберівському Концертштюку також дотримано цього формотворчого принципу. Очевидно, таким чином відокремлювався й новий жанр від повномасштабного концерту. Твори К. М. Вебера і Р. Шумана звучать майже вдвічі менше, ніж їхні концерти для фортепіано з оркестром. Ці твори є скоріше винятком із правил, творчим пошуком нових жанрових моделей. Д. Житомирський, досліджуючи творчість Р. Шумана, вказував, що «Концертне Allegro оп. 134 — сумне свідчення того, що навіть у своїх найбільш ліричних творах останніх років Р. Шуман не в змозі був по-справжньому піднятися над музичною буденністю...»³. Така думка не справедлива щодо Р. Шумана, бо ці експерименти композитора є однією з важливих ланок становлення камерного концерту⁴.

Отже, в епоху романтизму камерний концерт перебуває «в тіні» великих концертів для фортепіано та симфонічного оркестру. Висловлювання соліста з оркестром в душі романтичної естетики вимагало більшої конфронтації з боку оркестру, більшої підтримки, більших колористичних можливостей і більшої взаємодії. Можливо, тому, що класицистичний зразковий сонатно-симфонічний цикл та «узаконений» у творчості Л. Бетховена новий, посилений склад оркестру композитори-романтики вважали взірцем професійності й досвідченості, у їхній творчості майже неможливо знайти інструментальний формат «фортепіано зі струнним оркестром».

Висновки. 1. Ф. Мендельсон спирається на здобутки композиторів епохи Класицизму, зокрема продовжує традиції В. А. Моцарта, у творчості якого кристалізувався жанр фортепіанного концерту. Ф. Мендельсон вибудовує романтичну концепцію в жанрі, характерному для попередніх епох.

2. Композитор спирається на традиції, започатковані Л. ван Бетховеном, проте у нього драматургічний конфлікт має романтичне прочитання, у якому філософсько-

¹ Житомирський Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. С. 329–330.

² Нагадаємо, останнє намітив ще К. М. Вебер.

³ Житомирський Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. С. 340.

⁴ Ці два невеликі, п'ятнадцятихвилинні твори є в репертуарі багатьох видатних музикантів: М. Аргеріх, К. Аррау, В. Ашкеназі, В. Бакгауз, Д. Баренбойм, А. Б. Мікеланджелі, Е. Вірсаладзе, В. Гізекінг, Е. Гілельс, Є. Кісін та інших.

узагальнене начало змінюється особистісно-індивідуалізованим, над об'єктивним началом починає переважати світ душі.

3. Тематизм Концерту має здебільшого вокальну природу відповідно до естетики романтизму. Це положення підтверджує зміна жанрових «домінант» і «фону» на межі епох — пісня у творчості композитора проникає у неписані жанри, зокрема в концерт.

4. Якщо у творах Р. Шумана і К. М. Вебера проступає тенденція до експериментальної компактності форми, то Концерт Ф. Мендельсона має повний обсяг — тричастинний класичний концертний сонатно-симфонічний цикл, відтак, жанрові особливості Концерту зумовлені традиціями класицизму, новою естетикою романтизму, а також фактурно-інструментальним трактуванням камерного ансамблю. Отже, цей новий жанровий різновид є самобутнім, він якісно вирізняється серед інших творів.

5. Окремі зразки камерних творів для фортепіано з оркестром у творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена і Ф. Мендельсона — це перші партитури композиторів, на яких вони набували відповідного досвіду, а отже, про камернізацію в цей період можна говорити тільки як про тенденцію, що розвивається, а у ХХ столітті вона здебільшого переважає у композиторській творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. Москва : Музыка, 1966. 320 с.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. 880 с. (Классики мировой муз. культуры).
3. Мейлих Е. И. Феликс Мендельсон-Бартольди. Ленинград : Музыка, 1973. 104 с.
4. Мильштейн Я. И. Ф. Лист (1811–1886) : в 2 т. Т. 2. Изд. 2-е, расшир. и доп. Москва : Музыка, 1971. 600 с.
5. Швейцер А. И. С. Бах. Москва : Музыка, 1965. 728 с.
6. Lindeman S. D. Structural novelty and tradition in the Early Romantic Piano Concerto. New York, 1999. 348 p.
7. Walshaw K. G. Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century : a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy. The University Western Ontario, 2017. 242 p.

REFERENCES

1. Vorbs, G. H. (1966). *Felix Mendelssohn-Bartholdy [Feliks Mendelson-Bartoldi]*. Moscow: Muzyka, 320 p. [in Russian].
2. Zhytomirskii, D. V. (1964). *Robert Schumann [Robert Shuman]*. Moscow: Muzyka, 880 p. [in Russian].
3. Meilih, E. I. (1973) *Felix Mendelssohn-Bartholdy [Feliks Mendelson-Bartoldi]*. Moscow: Muzyka, 104 p. [in Russian].
4. Milshtein, Ya. I. (1971) *F. Liszt (1811–1886). [F. List (1811–1886)]*. Second edition extended and augmented. Moscow: Muzyka, 600 p. [in Russian].
5. Shveitser, A. (1965) *J. S. Bach [I. S. Bah]*. Moscow: Muzyka, 728 p. [in Russian].
6. Lindeman, S. D. (1999). *Structural novelty and tradition in the Early Romantic Piano Concerto*. New York. 348 p.
7. Walshaw, G. (2017). *Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy. The University Western Ontario, 2017. 242 p.

Решетиллов Б. Ю. Феликс Мендельсон. Концерт для фортепиано со струнным оркестром *ля минор*: романтические принципы обновления традиционного жанра. Проанализирован Концерт для фортепиано со струнным оркестром *ля минор* Ф. Мендельсона (1822), рассмотрены исторический и биографический контексты его создания, особенности воплощения конфликта интонационно-образной драматургии, связь с жанровыми моделями эпохи Классицизма и преобразование их в соответствии с эстетическими принципами Романтизма. Охарактеризованы некоторые аспекты композиторского мышления художника. Произведение Ф. Мендельсона рассмотрено в сравнении с оркестровыми нестандартными композициями для сольного фортепиано его современников: Концертштюк (1821, оп. 79) для фортепиано с оркестром К. М. Вебера; Концертштюк «Introduction und Allegro appassionato» (1849, оп. 92) для фортепиано с оркестром и «Concert allegro mit Introduction» (1853, оп. 134) для фортепиано с оркестром Р. Шумана; «Malediction» (1827) для фортепиано и струнного оркестра Ф. Листа. Ф. Мендельсона опирается на традиции, заложенные Л. Бетховеном, однако у него драматургический конфликт имеет романтический характер, в котором философско-обобщённое начало заменяется личностно-индивидуальным, над объективным началом начинает преобладать мир души. Отмечено, что последователи Ф. Мендельсона продолжили начатую им тенденцию к воплощению камерности концертного жанра, в частности к его общей, драматургической, инструментальной и композиционной миниатюризации. Отдельные образцы камерных произведений для фортепиано с оркестром в творчестве Ф. Листа, Ф. Шопена и Ф. Мендельсона — это первые партитуры композиторов, на которых они приобретали соответствующий опыт, а следовательно, о камернизации в этот период можно говорить только как о развивающейся тенденции, а в XX веке она станет преобладающей в композиторском творчестве.

Ключевые слова: Концерт для фортепиано со струнным оркестром; творчество Ф. Мендельсона; конфликт, интонационно-образная драматургия

RESHETILOV BOHDAN

Bohdan Reshetilov — Postgraduate student at the Department of History of World Music at the Tchaikovsky National music academy of Ukraine, Orchestra Artist at the Kyiv National Academic Operetta's Theatre (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7498-1310>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(45\).2019.189785](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189785)

FELIX MENDELSSOHN. PIANO CONCERTO WITH STRING ORCHESTRA IN A MINOR: ROMANTIC PRINCIPLES FOR THE RENEWAL OF THE TRADITIONAL GENRE

The early period of F. Mendelssohn's works includes many pieces for string orchestra. If some of them are performed as a tribute to the composer, the Concerto of F. Mendelssohn, with no doubt, is actively performed all over the world. Despite great performance interest, unfortunately, it remains a “white spot” in problems and a conflict which are found on the basis of intonation-character analysis, which makes the **relevance of the study**.

Main objectives of the study: fulfilling a consistent analysis of intonation-character dramaturgy; finding relationships with classicism-oriented genre models.

The methodology of this study involves the use of a *biographical* method, which is necessary in clarifying the circumstances of the composer's life in the moment of writing the Concerto. The *intonation-semantic* method was used in the study of figurative dramaturgy and genre features of F. Mendelssohn's work. The *comparative* method is applied when appealing to the works of contemporaries of F. Mendelssohn — K. M. Weber, F. Liszt, R. Schumann.

The main results and conclusions of the study take provisions that prove that this Concerto includes both the achievements of the classicism's era and the innovation of romanticism. Moreover, in the intonation-dramaturgical (already typically romantic) conflict of "personality-reality", the personal principle, which reveals the world of the soul, is emphasized in many ways. The reality here appears not as an immanently hostile dramatizing component, but mainly in the dimension of purely poetic perception. Such ratio of oppositional beginnings will be embodied in the great works of romantics not once. It is sufficient to add that in the genre-dramaturgical relation the considered sonata-symphonic cycle of F. Mendelssohn can be considered as one of the first tendency's patterns of introduction to the interpretation of the traditional classicism-oriented concert of the chamberness' principles.

The significance of the article is due to its benefit for all researchers of F. Mendelssohn's work, as well as for pianists and conductors performing concerts of the composer.

Keywords: Piano Concerto with string orchestra; works of F. Mendelssohn; conflict, intonation-character dramaturgy.