

**Крупина Л.Л.**

**Ф.Мендельсон. Квартет ля минор ор. 13: Прощание с Бетховеном**

*Воронежский государственный институт искусств  
(Россия, Воронеж)*

*doi: 10.18411/spc-26-03-2019-10*

*idspr: sciencepublic-26-03-2019-10*

27 октября 1827 года восемнадцатилетний Феликс Мендельсон закончил свой Квартет ор. 13 a-moll. К этому времени, несмотря на юные годы, он уже был автором струнного Квинтета (1826) и Октета (1825), а также неопубликованного и не обозначенного опусом юношеского квартета Es-dur (1823).

Музыка ля-минорного квартета наполнена проникновенной нежностью, в которой, по-видимому, отразилось первое любовное чувство композитора к молодой девушке Бетти Пистор. Эта девушка, как и Феликс, была ученицей Карла Фридриха Цельтера, она пела в хоре Берлинской вокальной академии и часто бывала в доме родителей Мендельсона, которые по воскресеньям устраивали музыкальные вечера. В рукописи квартета Мендельсон даже написал посвящение В. Р., но ко времени его издания Бетти вышла замуж, и свое посвящение впоследствии он снял [4, s. V].

Квартет построен очень необычно, в полной мере отражая устремления композитора-романтика к предельной индивидуализации формы. Необычно, прежде всего, то, что произведению предшествует вокальный пролог (для голоса с фортепиано), обозначенный в нотах как Тема. Кстати, именно эта особенность (наличие вокальной части с другим исполнительским составом), возможно, стала причиной чрезвычайно редкого полного исполнения этого квартета в наши дни. Обычно его исполняют без вокальной части. В девятнадцатом же веке это не было препятствием, и его исполнительская судьба сложилась достаточно успешно. Квартет A-dur и moll (как тогда официально обозначали его тональность) неоднократно звучал в Лейпциге вместе со вступительной песней, в дальнейшем его часто исполняли в Париже, даже с французским переводом песенной части [4, s. VI].

В этом прологе Мендельсон использовал начало своего вокального сочинения с тем же текстом, написанного за четыре месяца до Квартета и обозначенного как ор. 9 № 1. Поскольку автор текста не был назван, можно предположить, что, скорее всего, он принадлежал самому композитору. Вот этот текст:

«Это правда? Это правда, что ты всегда ждешь меня в усыпанной листьями, увитой виноградом беседке? И лунный свет, и звездочки тоже спрашивают – это правда? Скажи! Я лишь чувствую и понимаю, что ты верна мне и останешься верной навсегда».

Однако сегодня пришло время взглянуть на данный лирический квартет не только с точки зрения воплощенного в нем романтического чувства любви и нежности, но и несколько с других позиций – с позиций его своеобразного диалога с творчеством Бетховена, восхищение которым Мендельсон пронес через всю свою жизнь.

Обратимся еще раз к 1827 году – году создания произведения. 26 марта умирает Бетховен. Через два месяца (3 июня) появляется песня Мендельсона «Ist es wahr?» («Это правда?»), напоминающая о появившемся за год до этого Квартете Бетховена ор. 135 (F-dur) с известным вопросом «Muss es sein?» (должно ли это быть?) и положительным ответом на него. А еще примерно через три недели Мендельсон начинает работу над квартетом. И тот вопрос, который звучит в песенном прологе, в конце квартета получает музыкальный ответ. Здесь снова процитированы

заключительные такты пролога, но уже с новым утвердительным окончанием, которое становится выводом из всего предшествующего содержания произведения.

Все это позволяет предположить, что квартет задуман Мендельсоном как своеобразный акт прощания с Бетховеном. В самом деле, сочинение содержит немало отсылок к творчеству этого Титана венского классицизма. Даже общая структура циклической формы может вызвать некоторые ассоциации, например, с Квартетом Бетховена № 14 *cis-moll*. Как известно, этот квартет представляет собой слитный цикл из семи частей, отражая неоднократные эксперименты позднего Бетховена с циклической формой. Квартет Мендельсона, казалось бы, построен в виде в традиционного четырехчастного цикла с единственным отступлением в виде песенного пролога. Его первая часть (после пролога) написана в сонатной форме (*Allegro vivace*), вторая – медленное *Adagio*, в роли скерцо выступает Интермеццо (*Allegro con moto*), четвертая же часть – быстрый финал (*Presto*). Однако первые две части дополнительно снабжены развитыми вступительными разделами, выделенными другим темпом, тактовым размером и даже тональностью (в первой части это лишь ладовый контраст (A-dur – a-moll), во второй – и тональный (F-dur – d-moll). В общей сложности вместе с прологом здесь тоже образуется семь частей (со слитностью второй-третьей и четвертой-пятой).

Напоминает о Бетховене и наличие фуги в разработке финала – подобным примером молодому композитору могла служить финальная часть фортепианной сонаты № 28 A-dur. Но не только эти структурные детали отсылают нас к творчеству Бетховена. Квартет содержит и некоторые прямые цитаты. Такой цитатой (хотя и несколько преобразованной) является уже тема песенного пролога, напоминающая о самой романтической фортепианной сонате Бетховена № 26 Es-dur. Соната программна, т.к. каждая ее часть имеет заголовок: первая – *Das Lebewohl* (Прощание), вторая – *Abwesenheit* (Разлука), третья – *Das Wiedersehen* (Свидание). Основная интонация вопроса, с которой начинается квартет Мендельсона, весьма напоминает начало темы второй части (Разлука) этого бетховенского произведения.

Еще более определенной цитатой начинается финал квартета. Здесь цитируется драматический речитатив, которым начинается реприза первой части из фортепианной сонаты Бетховена № 17 d-moll. У Бетховена этот речитатив становится реакцией на те драматические события, которые происходят в разработке. Он появляется как одноголосный горестный авторский монолог, вклинивающийся между двумя контрастными элементами главной партии – арпеджированным *Largo* и трепетно-напряженным *Allegro*, словно смягчая их контраст.

Пример 1. Бетховен. Соната № 17. I ч. Реприза главной партии.

**Largo**



Мендельсон же дает его в сопровождении тремолирующих уменьшенных аккордов и сразу в быстром темпе. Продолжением его звучания становится элемент, явно производный от второго (быстрого) элемента бетховенской темы. Он же впоследствии становится основным материалом связующей партии. Таким образом, здесь возникает фактически две цитаты – речитатива и второго элемента главной партии из сонаты.

Пример 2. Мендельсон. Квартет ля минор op. 13.

а) Начало финала (партия первой скрипки):

## Presto



### б) Второй элемент



Однако диалог не был бы диалогом, если бы все эти отсылки к Бетховену представлялись лишь прямыми цитатами, не содержащими никаких преобразований. Контекст иной стилевой эпохи побуждает юного композитора к довольно существенному переосмыслению как классических традиций, так и заимствованного материала.

Обратимся, например, к той интонации вопроса, которой Мендельсон начинает песенный пролог к квартету. У Бетховена во второй части Сонаты Es-dur (Разлука, c-moll) она символизирует чувство тоски, охватывающее человека в разлуке с близкими людьми. Он помещает ее в минор и сопровождает движением по звукам уменьшенного септаккорда (сначала двойной доминанты, затем VII ступени).

Пример 3. Бетховен. Соната № 26. II часть.

**Andante espressivo**



Мендельсон же переносит эту интонацию в мажор, гармонизуя простым автентическим оборотом: Т – D<sub>4/3</sub> и снабжая пометкой *dolce*. Его вопрос получает ласковую и нежную окраску, ведь он о вечной любви и вечной верности любимой.

Пример 4. Мендельсон. Квартет ля минор. Вокальный пролог (начало):

Ist es wahr?                      Ist es wahr?                      dass du stets dort in dem Laub-gang an der Wein

Здесь невозможно не вспомнить о том, как часто композиторы-романтики обращаются к этой вопросительной интонации, способной в разных тонально-гармонических условиях приобретать самые различные смысловые оттенки – от спокойно-философского размышления в «Прелюдах» Листа или ласкового сомнения в пьесе Шумана «Wagen» (Отчего?) до чувства роковой обреченности в теме судьбы из «Кольца Нибелунгов» Вагнера. Можно предположить, что интонация вопроса отвечает каким-то чрезвычайно важным особенностям романтической эстетики, превращаясь в своеобразный символ, лейтмотив романтизма. «Романтическое, – пишет об этом А. Кудряшов, – исходная историко-типологическая категория, характеризующая искусство необычных, «открытых», бесконечно изменчивых, незавершенно-загадочных, пребывающих в постоянном становлении форм» [2, с. 227].

Можно только удивляться и тому, как органично «вписаны» две бетховенские цитаты в текст финала. Начиная его не в главной, а в субдоминантовой тональности d-moll (именно в ней он звучал в бетховенской сонате), Мендельсон переходит к беспокойному и трепетному второму элементу, через который осуществляет и модуляцию в основную тональность a-moll, и, одновременно, интонационный переход к теме главной партии. Заметим, что трехзвучный вспомогательный мотив, с которого начинается главная партия, взят из начала речитатива и, вместе с тем, он непосредственно вырастает из окончания второго бетховенского элемента. Благодаря такой интонационной связи между главной партией и речитативом, последний не воспринимается здесь как неожиданное вторжение (как это было в репризе бетховенской сонаты), но становится естественным предвестием основной финальной темы.

Пример 5. Мендельсон. Мелодия главной партии (ср. с примером 2):



Значительно изменяется и усложняется в квартете и бетховенская идея включения фуги в разработку сонатной формы. Прежде всего, у Мендельсона содержится не одна, а, по крайней мере, две фуги. Первая из них составляет основной раздел медленной (второй) части цикла. Это большая развернутая fuga с чертами сонатности, с существенным тональным, стреттным развитием, участием модификации темы в виде обращения. Вторая же fuga включена в третью часть цикла (Интермеццо) и выступает в роли трио сложной трехчастной формы. В контексте этой гомофонной формы она построена значительно более свободно как в отношении методов развития (в частности, с применением интонационной трансформации материала), так и в отношении фактуры и формы (обилие ритмических дублировок, сокращение экспозиции за счет отсутствия тематического проведения у виолончели). Все эти черты – необычное структурное положение в форме, существенное влияние гомофонного мышления – делают данную фуигированную композицию гораздо более явно принадлежащей романтической стилистике (подробнее об этом – [1, с. 79, 91; 3, с. 545-550]).

Но главная уникальность применения полифонических форм в данном квартете заключается не в самом факте включения в сонатно-симфонический цикл не одной, а двух фуигированных форм. Необычно другое: в разработке финала возникает еще одна fuga, которая на расстоянии становится продолжением фуги из второй (медленной) части, поскольку она написана на ту же самую тему. Это как бы еще одна (но другая) версия той, уже звучавшей ранее фуги. Заметим, что тема на этот раз несколько изменилась. Из нее исчез пунктирный ритм начальной полутоновой интонации, придававший мелодии романтическую взволнованность и трепетность – это как бы ритмически «выпрямленный» ее вариант.

Пример 6. Мендельсон. Квартет ля минор.

а) Тема фуги из II части:

**Adagio non lento**



б) Тема фуги из финала:

**Presto**



К тому же в процессе полифонического показа последнее проведение содержит ритмическое «растягивание» первых двух звуков темы, что превращает ее в более простую песенную мелодию. Этот ритмический вариант сохраняется и в дальнейшем, причем в мажорном проведении (C-dur) развивающего раздела к нему добавляется еще и интонационное изменение – исчезает хроматизм (#IV), окончательно упрощая мелодическую линию.

в) Диатонический вариант темы финальной фуги:



Завершает фугу контрапунктическое соединение темы фуги с главной партией финала, которая, в свою очередь, испытывая воздействие фуги, подвергается далее стреттной имитации. Достигнутый же в фуге диатонический вариант ее темы еще раз прозвучит в начале коды финальной части, утверждая тем самым ее новый образ – спокойного, неспешного размышления.

И все же Мендельсон не был бы романтиком, если бы завершил весь квартет этим, хотя и чрезвычайно важным, преобразованием темы фуги. Настоящим завершением становится тематическое обрамление квартета, где наиболее важные начальные темы чередуются в обратном порядке: тема фуги в своем основном виде (причем, в ее тональности d-moll), фрагмент речитатива с модуляцией в главную тональность a-moll, вступительный раздел первой части (Adagio A-dur) и восемь из тактов песенного пролога (на этот раз в квартетном исполнении) с дополнением в виде музыкального ответа на вокальный вопрос.

Как видим, роль фуги (фуг) в этом произведении существенно перерастает то значение, которое придавал ей Бетховен – значение динамизации данной сонатной формы. Здесь имитационность и фугированные разделы, концентрирующие эту имитационность, пронизывают всю концепцию квартета, принимая непосредственное участие в создании его общей сюжетной фабулы, последовательно раскрывающейся на протяжении всех частей цикла.

Все эти взаимодействия – между идеями и тематизмом Бетховена с одной стороны и квартетом Мендельсона с другой – несомненно, подтверждают то предположение, которое сделано в начале данной статьи: уход Бетховена явился для композитора столь невосполнимой утратой, что он предпринял попытку вступить в творческий диалог с великим Мастером предшествующей эпохи. И этот диалог стал успешным опытом юного композитора и, одновременно, достойным фактом прощания с Бетховеном и его уходящей эпохой.

\*\*\*

1. Крупина Л. Л. Эволюция фуги. – М: РАМ им. Гнесиных, 2001. 188 с.
  2. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. – Санкт-Петербург – Москва – Красно-дар: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010. 432 с.
  3. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга 2. Fuga: ее логика и поэтика. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 800 с.
  4. Schuhmacher G. Entstehung zu Ausgabe: Felix Mendelssohn Bartholdy Streichquartette I – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1976. S. III-VI.
-