

П. И. Пимурзин

Баховские традиции в обучении Феликса Мендельсона как композитора

Аннотация

В статье освещается обучение Феликса Мендельсона композиции под руководством Карла Фридриха Цельтера. Излагаются принципы преподавания Цельтера, которые восходят ещё к методу Иоганна Себастьяна Баха. Автор более подробно останавливается на применении контрапунктических приёмов и форм работы с хоралом в юношеских симфониях для струнного оркестра. Также рассматривается их претворение в зрелом симфоническом творчестве композитора.

Ключевые слова: Ф. Мендельсон, К. Цельтер, протестантский хорал, фуга, сонатная форма, симфония.

P. I. Pimurzin

Bach traditions in teaching Felix Mendelssohn as a composer

Summary

The German composer Felix Mendelssohn began studying composition in May 1819, at the age of ten. His teacher was Carl Friedrich Zelter, a well-known composer, teacher, and promoter of professional choral art.

The method by which Zelter taught goes back in many ways to the principles that Johann Sebastian Bach used in his classes with his students. Mendelssohn began his training with the General Bass. This was followed by four-part harmony of the chorales. Then Zelter began to teach Felix about complex counterpoint. The final stage was the study of the fugue.

Much of Mendelssohn's knowledge of chorale and counterpoint is applied in his early works. The composer integrated chorale and polyphonic forms into contemporary genres. Special attention should be paid to the symphonies, in which such solutions were found almost for the first time in the history of the genre.

These techniques received an original development in the mature work of the composer. Mendelssohn is considered to be one of the creators of romantic polyphony. The significance of the *Lied* for his work is also known, the origins of which can be traced, among other things, to the Lutheran chorale. None of this would have been possible without Zelter's empathic, yet somewhat conservative, leadership.

Keywords: F. Mendelssohn, C. Zelter, Lutheran chorale, fugue, sonata form, symphony.

Феликс Мендельсон начал обучаться композиции в мае 1819 года в возрасте десяти лет. Его учителем стал Карл Фридрих Цельтер (1758–1832) — известный в своё время композитор и педагог, пропагандист профессионального хорового искусства. Принципы преподавания Цельтер перенял у Карла Фридриха Христиана Фаша¹. В период между 1784 и 1786 годами он взял у Фаша 168 уроков по генерал-басу, контрапункту и композиции. Следует заметить, что сначала Цельтер намеревался брать уроки композиции у Иоганна Филиппа Кирнбергера², но получил отказ.

Метода, по которой Цельтер обучал Мендельсона, во многом восходит к той, которая использовалась Иоганном Себастьяном Бахом в его занятиях с учениками. Представления о методе Баха можно составить по воспоминаниям его учеников. Обучение начиналось с генерал-баса, полученные знания отрабатывались на гармонизации хорала. Сначала Бах задавал хоральную мелодию и сопровождающий её бас без цифровки — ученики дописывали средние голоса. Следующим этапом было создание непосредственно самой басовой линии. После освоения генерал-баса ученики сочиняли пьесы в различных танцевальных жанрах. Далее шло изучение имитационной техники — на примере инвенций и фуг. Бах запрещал выполнять задания за клавиром. Также он не разрешал ученикам приступать к свободному сочинению до тех пор, пока они до конца не освоили гармонию и правильное голосоведение [1. С. 135–137].

Упражнения Мендельсона сохранились в рукописном томе, который содержит его композиторские опыты с конца 1819 по январь 1821 года и показывает удивительный прогресс юного композитора. В этом томе зафиксированы несколько этапов обучения: генерал-басу (до октября 1819 года), работе с хоралом (до января 1820 года), подвижному контрапункту и канону для двух и трёх голо-

сов (до мая 1820 года), фуге для двух и трёх голосов (до января 1821 года) [4. Р. 45].

Мендельсон начал своё обучение с генерал-баса. На следующем этапе он выполнил четырёхголосные гармонизации около тридцати хоралов, первая из которых датируется октябрём 1819 года. Для этих целей Цельтер использовал протестантские хоралы, но несколько мелодий было сочинено им самим. Цельтер давал мелодию в сопрано, Феликс придумывал для неё линию генерал-баса, после чего пробовал всё на клавиатуре и затем заполнял теноровый и альтовый голоса. Ещё Кирнбергер рекомендовал гармонизировать такие мелодии с помощью скорее модальных, чем современных тональных средств, и подобные советы Цельтер передал своему ученику. После освоения данного задания нужно было украсить упражнения «нота против ноты» подвижными фигурациями в более мелких длительностях. Цельтер предложил также три образца, которые позаимствовал у Кирнбергера, на более специальную технику, где хоральная мелодия перемещалась в альт, тенор и бас. Наконец, Цельтер позволил Феликсу самому сочинить и гармонизовать несколько мелодий к стихам лейпцигского поэта Христиана Фюрхтеготта Геллерта (1715–1769).

В конце марта 1820 года Цельтер начал посвящать Феликса, которому едва исполнилось одиннадцать лет, в строгий контрапункт. Первой темой стал двойной контрапункт октавы. Мендельсон усвоил технику, написав двухголосные инвенции в духе Баха, в которых голоса периодически обменивались материалом. Далее он занялся двухголосым каноном, в том числе канонами в уменьшении и увеличении.

Вероятно, к концу мая 1820 года Феликс начал изучение фуги. Он анализировал темы фуг и обсуждал со своим учителем правила, регулирующие реальные и тональные ответы. Затем Феликс продвинулся от двухголосных фуг и канонов к трёхголосным, над которыми работал в начале 1821 года. В общей

сложности он написал около тридцати фуг, последняя из них датируется концом января 1821 года [4. P. 54].

Юный композитор приступил к четырёхголосной фуге в конце марта 1821 года, когда записал первую из двенадцати фуг для струнного квартета. Последняя из них, скорее всего, датируется маем. Здесь Феликс использовал более сложные полифонические приёмы, такие как стретта, уменьшение и увеличение. Пятая квартетная фуга (помечена 11 апреля) знаменует собой новую стадию — это первая двойная фуга с раздельной экспозицией. Несколько двойных фуг цитируют хоралы и образуют группу особых — для 1821 года старомодных — фуг на хорал. Можно, конечно, списать этот вид задания на консерватизм Цельтера, но изучение Феликсом данного вида фуги оказало положительное влияние на его зрелое композиторское творчество.

В 1821 году фуга на хорал привела Феликса к духовной вокальной музыке. Он создаёт образцы в мотетной форме, в основном это фуги на стихи из псалмов. К 1820-м годам жанр мотета, на протяжении веков связанный с духовной музыкой, был далеко не на ведущих ролях. Тем не менее Цельтер исполнял мотеты в Певческой академии и использовал их в качестве дидактических примеров.

Все хоровые фуги Мендельсона, кроме одной, были задуманы как самостоятельные произведения. Но пятиголосная двойная фуга “Die Himmel erzählen die Ehre Gottes” планировалась как часть более крупного циклического сочинения на Псалом 19. Сохранились ещё три части, включая дуэт для сопрано, альты и basso-continuo. В клавирной партии чередуются выписанная фактура и нерасшифрованный генерал-бас — для 1821 года явно устаревший подход, уходящий в XVIII век. Остаётся неясным, завершил ли Феликс этот цикл. Точно известно, что 18 сентября 1821 года Цельтер опробовал часть, если не всё сочинение, в Певческой академии и пришёл к выводу, что Феликс талантлив, но несколько многословен и неспособен ещё к самоконтролю.

Под руководством Цельтера были написаны фактически все ранние сочинения Мендельсона. Но и позже, вплоть до конца своей жизни, Цельтер принимал участие в творческой судьбе молодого композитора.

В годы обучения Мендельсоном было создано значительное количество произведений в разных жанрах. За этот период Феликс сочинил не менее восьми сонат, среди которых шесть — для фортепиано. Юного композитора также привлёк жанр фортепианного этюда — им написано около дюжины этюдов. В последние месяцы 1820 года Феликс начал изучать орган. Для этого инструмента сохранились Прелюдия d-moll, несколько трёхголосных фуг, Анданте D-dur и хоральные вариации. Мендельсон попробовал свой талант в камерной музыке — им созданы Соната для скрипки F-dur, Речитатив c-moll для фортепиано и струнных, Трио c-moll для скрипки, альты и фортепиано, а также Фортепианный квартет d-moll. Композитор не обошёл вниманием и жанр концерта, сочинив по одному концерту для фортепиано, скрипки, а также двойной концерт для фортепиано и скрипки и два концерта для двух фортепиано. Среди самых значительных достижений Феликса начала 1820-х годов — тринадцать симфоний для струнного оркестра.

Многие полученные Мендельсоном знания по контрапункту и работе с хоралом находят своё применение в ранних произведениях. Композитор встраивает хорал и полифонические формы в современные ему жанры. Особого внимания заслуживают симфонии³, в которых подобные решения встречаются чуть ли не впервые в истории жанра.

Хорал используется в Шестой симфонии для струнного оркестра. Мендельсон внедряет хорал в жанровую часть — *Menuetto* (II часть). Поначалу менуэт излагается в классической трёхчастной форме с трио и по своему стилю напоминает гайдновские образцы этого жанра. Однако после репризы *da capo* композитор добавляет второе трио. Оно открывается мелодией в духе протестантского хорала, первая «строка» которой напоминает начало хорала “O Haupt

voll Blut und Wunden” (этот хорал, в частности, использует Бах в «Пассионах по Матфею»; к нему обращается и Мендельсон в одной из ранних квартетных фуг) (см. пример 1). Следующие «строки» сочинены самим юным композитором.

Первые три «строки хорала» излагаются в типичной для канциональ-обработок четырёхголосной фактуре с мелодией в верхнем голосе. Между «строками хорала» проводятся интермедии с менуэтными интонациями, в том числе взятыми из первого раздела менуэта. Эти интонации в какой-то момент проникают и в изложение «хоральных строк» (четвёртой и пятой⁴) в качестве контрапункта. Заключительные две «строки» возвращают материал начальных «строк» в строгом четырёхголосном изложении, но в динамизированном виде. Интересно, что после второго трио первая часть менуэта не возвращается, а сразу следует переход к финалу *attacca*.

Итак, хорал проникает в жанр симфонии. И всё-таки Мендельсон не решается использовать оригинальный хорал, хотя аллюзии на определённый хоральный источник присутствуют.

Фугированные формы широко используются Мендельсоном в симфониях для струнного ор-

кестра. Начиная с Пятой симфонии, композитор применяет фугато различных масштабов и контрапунктической сложности. И если включение фугато в неустойчивые разделы сонатной формы, такие как связующая партия и разработка, у венских классиков является достаточно распространённым приёмом, то внедрение фугированной формы в качестве изложения побочной партии следует считать новаторским решением (финалы Шестой и Седьмой симфоний).

Финал Шестой симфонии для струнного оркестра написан в сонатной форме без разработки. Побочная партия здесь представлена в виде фугированной формы. При этом в репризе не столько возвращается материал экспозиции, сколько происходит его дальнейшее развитие.

Побочная партия экспозиции (назовём её «первое фугато») является тонально замкнутой композицией с четырёхголосной экспозицией, тонально неустойчивым разделом, где тема излагается в новых тональностях⁵, и заключительным проведением темы в основной тональности.

В побочной партии репризы («второе фугато») происходит существенное обновление (в примере 2 представлена экспозиция второго фугато).

1

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte). The second system continues the notation for the same instruments, with a *f* marking at the beginning.

2

The image shows a musical score for a fugue. It is divided into two systems. The first system contains four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bassi. The second system contains three staves: Violin I, Violin II, and Bassi. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 2/4. The score illustrates the development of two themes through various contrapuntal techniques.

Во-первых, вводится удержанное противосложение, материал которого в первом фугато был заявлен только при начальном проведении темы (тт. 58–61) и больше там не появлялся.

Во-вторых, тема подвергается структурным преобразованиям: увеличению, обращению. Причём первое проведение темы в увеличении вводится уже в экспозиции второго фугато — это четвёртое проведение темы у альтов (тт. 184–191). А следующее проведение темы в увеличении вместе с удержанным противосложением даёт комбинированный вид сложного контрапункта (тт. 193–200). Последнее проведение предельно трансформирует тему — она даётся в увеличении, при этом первая её половина проходит в обращении, а вторая — в прямом виде (тт. 212–219).

В-третьих, изымаются интермедии, при этом масштабы данного раздела расширяются за счёт проведений темы в увеличении.

Итак, фугированная форма используется для изложения темы, а не как средство развития. При этом Мендельсон очень изобретателен в применении контрапунктической техники.

В отдельных симфониях целые части являются фугами (Двенадцатая симфония, I часть; одночастная Тринадцатая симфония). Примечательно, что композиции этих частей очень схожи с формой французской увертюры.

В обоих случаях фуге предшествует медленное вступление. Сами же фуги являются многотемными, причём прослеживаются параллели с сонатной формой: первая тема выполняет функцию главной партии, вторая — побочной.

В фуге из Двенадцатой симфонии в разделе на первой теме⁶ можно проследить два этапа — экспозиционный и связующий. Последний содержит модуляцию и предыкт к параллельной тональности, в которой представлена экспозиция второй темы. Далее следует тонально неустойчивая разработка, где происходит интенсивное мотивное развитие обеих тем. Темы подвергаются структурным преобразованиям: это обращение, увеличение, уменьшение, обращение в увеличении. Также присутствуют различные соединения тем и стретты на каждую из них. В репризе главенствует первая тема, а отдельные мотивы второй темы служат контрапунктом.

Ещё одно влияние барочных традиций можно проследить во второй части Второй симфонии. Здесь применяется трио-фактура, свойственная жанру барочной сонаты. В экспозиционном разделе в партиях вторых и первых скрипок проводится канон в сопровождении своеобразного *basso continuo* (см. пример 3).

В рассмотренных образцах, с одной стороны, используются новые приёмы, ранее

не встречавшиеся в жанре симфонии. Мендельсон здесь выступает своего рода «первопроходцем». С другой стороны, подобное не было бы возможным без тщательного изучения юным композитором хора и контрапункта, которые к этому времени стали скорее принадлежностью консервативной метода обучения, нежели частью современной композиторской практики.

Карл Фридрих Цельтер считался авторитетным педагогом. Среди его учеников были композиторы Джакомо Мейербер, Отто Николаи, Бернхард Кляйн, Карл Лева, Эдуард Грелл, музыкальный теоретик Адольф Бернхард Маркс. Однако не каждый из них получил пользу от этих занятий. После двух лет обучения Мейербер обратился к нестандартно мыслящему аббату Фоглеру. Для Маркса, выполнившего только несколько упражнений на генерал-бас, Цельтер был педантом старой школы, предлагающим невдохновляющее, чисто техническое обучение. Но отношение Мендельсона к занятиям с Цельтером резко контрастирует. В течение примерно семи лет, начиная с 1819 года, Цельтер сохранял доминирующее музыкальное влияние на мальчика (и на далее юношу), возвращая его в традициях XVIII века.

Следует признать, что Цельтер был консервативным музыкантом. Известно его неоднозначное отношение к Бетховену. Цельтер и Гёте, которые находились в тесных дружеских отношениях, считали музыку Бетховена трудной для понимания. Оба проявляли осторожность в отношении «излишеств» романтизма, который Гёте сравнивал с болезнью.

Когда занятия Мендельсона с Цельтером завершились, в 1826 году Эдуард Девриент, член Певческой академии и ученик Цельтера,

колко заметил, что Феликс «всё узнал от него и ещё не перерос его руководство» [4. Р. 43]. Людвиг Бергер, первый учитель Мендельсона по скрипке, претендовал на то, что именно он повлиял на композиторское развитие Феликса. А Маркс вообще сравнил роль Цельтера «с наблюдателем за плаванием рыбы, который затем представил, что каким-то образом научил рыбу плавать» [4. Р. 43].

Однако Феликс Мендельсон и его отец, Авраам, признавали авторитет Цельтера. В конце своей жизни Авраам Мендельсон писал, что «музыкальное существование Феликса было бы совершенно иным без Цельтера» [4. Р. 43]. В письме Цельтеру от 20 июля 1829 года, во время своего первого визита в Англию, композитор отдал дань своему учителю: «Я часто смеюсь, когда меня спрашивают музыканты, учился ли я по Марпургу или Кирнбергеру или, может быть, предпочитал Фукса, на что я отвечал, что даже не знаю, как учился. Я только знаю, что Вы научили меня, и, к сожалению, я ничего не читал, так как Вы не придавали этому большого значения. Крамер всё ещё утверждал, что я определённо должен был учиться по книге, разве без таковой это было бы возможно? Затем, как я уже сказал, я засмеялся и подумал о Вас и поблагодарил за то, что Вы вырастили меня не по жёстким, сжимающим теоремам, но по истинной свободе, то есть в знании правильных границ» [4. Р. 43].

Слова Мендельсона резко противоречат оценке Маркса: вместо того, чтобы отклонить Цельтера как педанта, связанного «с теоремой», он преподносит его как практического музыканта, который позволял своему ученику свободно ориентироваться в «правильных гра-

ницах». Но, несмотря на утверждение Феликса о свободе от трактатов, Цельтер использовал определённые труды, в частности, “Kunst des reinen Satzes” («Искусство чистого письма», 1779) Иоганна Филиппа Кирнбергера по генерал-басу и хоралу и “Abhandlung von der Fuge” («Трактат о фуге», 1754) Фридриха Вильгельма Марпурга по контрапункту и фуге. По существу, Цельтер прививал Феликсу немецкую музыкальную культуру XVIII века, воплощённую в творчестве И. С. Баха и изложенную в музыкальной теории его учениками — берлинцами Кирнбергером и Марпургом. Генерал-бас, хорал и контрапункт формировали основу этой традиции и, следовательно, методические подходы Цельтера.

Знания, полученные Мендельсоном при обучении, оказали влияние и на зрелое творчество композитора.

Мендельсон использует хорал не только в духовной музыке, следуя традициям, но и в концертных жанрах. Хорал, с одной стороны, воплощается в таких традиционных жанрах, как фуга на хорал и хоральная партита. С дру-

гой стороны, он получает новые формы применения. Так, в «Реформационной» симфонии во вступлении к финалу цитируется хорал “Ein feste Burg ist unser Gott”. Его изложение также нетипично — первая строка излагается одностроно у флейты, а затем к строкам хора постепенно присоединяются новые фактурные голоса.

Ещё один способ реализации хораля можно встретить во второй инструментальной части симфонии-кантаты “Lobgesang”. В этой части хорал встроен в более крупную трёхчастную композицию. Первая часть представляет собой своего рода «песню без слов», с певучей «брамсовской» мелодией. Во второй части, выполняющей в сложной трёхчастной форме функцию трио, используется хорал. Отсутствие названия в партитуре даёт возможность предположить, что он был сочинён самим композитором. Строки хораля воспроизводятся хором деревянных и медных духовых инструментов. Между ними помещены интермедии, где у струнной группы воспроизводится тематический материал первой части (см. пример 4). Уже само сочетание

4

The musical score for Example 4 is a full orchestral score for the first part of the 'Lobgesang' symphony-cantata. It consists of 13 staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in G, Horn in C, Tenor Trombone, Bass Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in G major and 3/8 time. The first part of the score shows a chorale-like texture with dynamic markings such as *p*, *sf*, and *cresc.*. The string parts include *arco* and *pizz.* markings. The score is numbered '4' at the top left.

духовного жанра хорала и светской «песни без слов» представляется свежим и необычным. Как и в ранее упомянутом Менуэте из Шестой симфонии для струнного оркестра, присутствует «гибридный» жанр.

Что касается контрапунктической техники, то здесь можно отметить как обращение к традиционному жанру фуги, так и интенсивное применение полифонических приёмов в самых различных жанрах.

Как и в ранних симфониях, широко используются фугато как средство развития в неустойчивых разделах. Такие фугато встречаются в финалах Первой, «Реформационной» и «Шотландской» симфоний. В других случаях фугато является формой изложения новой темы. В «Итальянской» симфонии подобным образом начинаются разработки первой части и финала. Примечательно, что в первой части симфонии экспонированный в разработке новый материал затем проникает в репризу, уже

в гомофонном изложении. Здесь он появляется после проведения темы побочной партии и выступает как бы в роли второй темы побочной партии (пример 5а — фугато в разработке, пример 5б — эпизод в репризе).

Традиции, привитые Мендельсону во время обучения, получили оригинальное развитие в зрелом творчестве композитора. Мендельсон по праву считается одним из создателей романтической полифонии. Известно и значение для его творчества немецкой *Lied*, истоки которой можно, в том числе, проследить в протестантском хорале. Всё это было бы вряд ли возможно без чуткого, хотя и несколько консервативного, руководства Цельтера.

5а

Flute

Oboe

Clarinet in A

Bassoon

Horn in A

Trumpet in D

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass





Musical score for woodwinds and percussion. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Trumpet (C Tpt.). The percussion part includes Timpani (Timp.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score shows several measures of music with various dynamics such as *p* and *pp*.

56

Musical score for strings and woodwinds. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Horn in A, Trumpet in D, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score shows several measures of music with various dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp*.

Примечания

- ¹ Карл Фридрих Христиан Фаш (1736–1800) — немецкий композитор и теоретик музыки. Основатель и директор Берлинской певческой академии (с 1791 г.), которой после его кончины руководил Цельтер.
- ² Иоганн Филипп Кирнбергер (1721–1783) — немецкий теоретик музыки, композитор и педагог. В 1739–1741 годах обучался в Лейпциге у И. С. Баха. У Кирнбергера брала уроки музыки Лея Мендельсон, мать композитора.
- ³ Более подробно об истории создания и строении симфоний для струнного оркестра см. в статьях В. Конольда [2], [3].
- ⁴ Пятая «строка» использует материал первой «строки».
- ⁵ Интересной особенностью тонально неустойчивого раздела является то, что все проведения темы поручены верхнему голосу — первым скрипкам. Это способствует гомофонизации данного раздела.
- ⁶ Первая тема фуги готовится в конце вступления.

Список литературы

References

1. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1982. — 383 с. [*Druskin M. S. Johann Sebast'jan Bah.* — М.: Muzyka, 1982. — 383 s.].
2. Konold W. Mendelssohns Jugendsymphonien. Eine analytische Studie // *Archiv für Musikwissenschaft*, 46. — Jahrg., H. 1, 1989. — S. 1–41.
3. Konold W. Mendelssohns Jugendsymphonien. Eine analytische Studie (Fortsetzung und Schluß) // *Archiv für Musikwissenschaft*, 46. — Jahrg., H. 2, 1989. — S. 155–183.
4. Todd R. L. Mendelssohn. A Life in Music. — Oxford: Oxford University Press, 2003. — 736 p.