

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Раздел 1 Формирование композиторского стиля Ф. Мендельсона.....	7
Раздел 2 Особенности композиторского стиля композитора	13
2.1 Технические и выразительные особенности фортепианного стиля Мендельсона.....	13
2.2 «Песни без слов» Мендельсона как материал для освоения техники фортепианной игры.....	23
Заключение.....	31
Список использованной литературы.....	33

Введение

Ф. Мендельсон (3 февраля 1809 — 4 ноября 1847) - великий немецкий композитор и исполнитель 19 века, известен как глава «лейпцигской» («мендельсоновской») школы, в состав которой входили лучшие ученики и друзья Мендельсона, основатель первой в Германии Лейпцигской консерватории.

Репутация Мендельсона в кругу музыкантов-современников была весьма высока. Роберт Шуман называл его «Моцартом девятнадцатого столетия», Гектор Берлиоз писал, что пианистическое искусство Мендельсона столь же велико, как и его композиторский гений.

Известность Мендельсона в России начинается в конце тридцатых годов 19 столетия. *«Поклонники немецкой школы музыки решительно все без ума от Мендельсона и находят в его произведениях все превосходным... Мендельсон, конечно, лучший композитор послебетховенского времени»*, — писал в 1850 году Серов, выражая настроение большинства русской публики. Убеденными почитателями таланта Мендельсона были А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов. (3, с. 227).

Однако во второй половине 19 века некоторые музыканты стали демонстрировать иное, критическое, отношение к наследию Мендельсона, связанное с отсутствием, на их взгляд, философской глубины, бетховенской героики, яркой новизны. Традиционность мендельсоновской музыки противопоставлялась в подобных высказываниях новаторству Берлиоза и Листа. Широкое распространение в музыкальных кругах имела уничижительная оценка [Рихарда Вагнера](#), высказанная Мендельсоном в статье «Еврейство в музыке», в основе которой лежит обвинение композитора в подражании Иоганну Себастьяну Баху: *«Творческие усилия Мендельсона, направленные к тому, чтобы неясные, ничтожные идеи нашли не только интересное, но умопоражающее выражение, немало содействовали распущенности и произволу в нашем музыкальном стиле»* (14)

Хотя мнение Вагнера, ставящего творчество в прямую зависимость от национальности композитора, публично порицалось (например, П. И. Чайковский иронично заметил: *«Не стыдно ли было высокодаровитому еврею с таким коварным ехидством улаживать человечество своими инструментальными сочинениями вместо того, чтобы с немецкой честностью усыплять его подобно Вагнеру в длинных, трудных, шумных и подчас невыносимо скучных операх!»*) (15) многим показался его взгляд на наследие Мендельсона справедливым.

Очевидно, подобные споры вокруг творчества композитора повлияли на то, что вклад Мендельсона в мировое искусство в России явно недооценен, а самой личности Мендельсона в отечественной музыкальной литературе уделено недостаточное внимание. Сегодня музыка Мендельсона (за исключением всем известного свадебного марша) звучит не так часто, как по нашему мнению, того заслуживает.

В связи с этим возникла потребность проанализировать насколько часто произведения Мендельсона оказываются в репертуаре учащихся дополнительного музыкального образования, студентов средних, средне-

специальных и высших музыкальных учебных заведений. В качестве предмета анализа были выбраны программы участников конкурса пианистов «Запад – Сибирь – Восток» (конкурс организован и традиционно проходит в Новосибирской государственной консерватории) (1999-2002гг) и выпускных государственных экзаменов студентов фортепианного факультета последних лет (2001г- 2013г)

В результате были сформулированы следующие наблюдения:

- Наиболее часто сочинения Мендельсона исполняются участниками младшей возрастной группы (6-12 лет) Здесь можно назвать, прежде всего, «Рондо-каприччиозо» (ор. 14), Концерт №1 соль минор и Концерт №2 ре минор, а также этюды Мендельсона: фа мажор и ля минор. Лишь однажды исполнялась «Песня без слов» № 14, до минор;

- В программах конкурсантов – учащихся музыкальных училищ и колледжей - присутствуют скерцо из музыки к комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь» и «Серьёзные вариации» ре минор.

- В программы государственных экзаменов по специальности выпускников Новосибирской государственной консерватории произведения Мендельсона в течение последних лет включались дважды: это Прелюдия и fuga ми минор (ор. 35) и Соната № 2 ми мажор, (ор. 6).

При этом, хотелось бы отметить, что многие выдающиеся пианисты: В. Горовиц, Э. Гилельс, М. Гринберг, С. Рахманинов, С. Рихтер включали в свои концертные программы произведения Мендельсона. Среди представителей современных пианистов также можно встретить почитателей творчества Мендельсона. Например, Борис Березовский, победитель конкурса им. П. И. Чайковского (1990 г.), включает в свой репертуар произведения Мендельсона.

Таким образом, актуальность темы реферата определяется сферой осознанного включения произведений Ф. Мендельсона в репертуар пианистов.

Целью дипломного реферата является выявление индивидуальных особенностей фортепианного стиля Мендельсона и определение роли его сочинений в развитии исполнительского мастерства пианиста.

В соответствии с поставленной целью необходимо решить следующие задачи:

- систематизировать факты биографии Ф. Мендельсона, повлиявшие на становление фортепианного стиля композитора;
- проанализировать фортепианные сочинения Мендельсона в контексте развития немецкого романтизма и влияния на последующую музыкальную культуру;
- рассмотреть, какие исполнительские навыки возможно сформировать, включая произведения композитора в учебный репертуар пианиста.

Предметом исследования в реферате стало фортепианное творчество Ф. Мендельсона, рассматриваемое в контексте анализа содержания и формы его сочинений.

Материалом для работы послужили фортепианные сочинения композитора: «Рондо-каприччиозо» op14, «Серьёзные вариации», «Песни без слов», фортепианные концерты, шесть прелюдий и фуг op.35 , сонаты и Фантазия – op. 28 фа диез минор.

В связи с поставленной целью определилась структура реферата: введение, два раздела, заключение, список литературы.

Раздел 1.

ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

Данный раздел посвящен биографии Ф. Мендельсона в целом, и, в частности, тем фактам его жизни и творчества, которые сформировали его композиторский стиль и способствовали тому, что именно он встал во главе целой школы, способствовавшей одновременно сохранению наследия классицизма и продвижению романтизма – нового направления в музыке.

Феликс Мендельсон-Бартольди родился 3 февраля 1809 года в Гамбурге в семье крупного банкира. Внук известного философа-просветителя, сын образованных родителей, интересовавшихся искусством, Мендельсон получил разностороннее образование. Атмосфера высокой духовности, окружавшая Мендельсона с самого детства, сыграла решающую роль в формировании его облика.

Ещё юношей он имел возможность тесно общаться с самыми блестящими представителями научной и художественной интеллигенции, посещавшими салон его родителей в Берлине (в их числе были философ Гегель, естествоиспытатель Гумбольдт, литераторы Яков Гримм, Гейне, скульптор Торвальдсен, скрипач Паганини и многие другие). Широта кругозора, приобретённая в ранние годы жизни, сказалась на всей последующей деятельности композитора. В формировании творческой

индивидуальности композитора значительную роль сыграло многолетнее общение с Гёте, начавшееся, когда Мендельсону было всего двенадцать лет. Глубочайшая гуманитарная образованность, несомненно, питала творческое воображение будущего композитора.

Другой мощный источник творческой фантазии Мендельсона кроется в его интересе к немецкой национальной культуре. Он хорошо знал жизнь других стран Европы, свободно владел несколькими иностранными языками, имел широкие личные и профессиональные связи во Франции, Италии и Англии, но не мыслил деятельности вне традиций немецкой классической музыки, немецкой художественной жизни в целом.

Мендельсон очень рано овладел профессиональным мастерством. В десять лет он начал интенсивно сочинять. До семнадцатилетнего возраста его творчество находилось под заметным влиянием Моцарта, Вебера, Бетховена и других. Струнный октет (1825) и увертюра «Сон в летнюю ночь» (1826) явились началом творческой зрелости. В конце 20-х и начале 30-х годов Мендельсон создал ряд своих выдающихся произведений (среди них увертюры «Гебриды», «Прекрасная Мелузина», первая тетрадь «Песен без слов», «Итальянская симфония», Первый концерт для фортепиано с оркестром, первоначальный вариант музыки к «Первой Вальпургиевой ночи» Гёте). Показательно, что сочинённые в 1842 году музыкальные номера к «Сну в летнюю ночь» не вышли за рамки стиля, в каком написана одноимённая увертюра, созданная за шестнадцать лет до этого.

В шестнадцать лет Мендельсон отказался от лестного предложения директора Парижской консерватории, знаменитого Керубини, завершить у него своё музыкальное образование. И сделал это только потому, что оперная культура Парижа 20-х годов казалась ему слишком далёкой от идеалов отечественной классики.

Позднее, во время путешествия по разным странам Европы, в ответ на поставленный перед ним вопрос отца, выбрал ли он место для профессиональной деятельности, Мендельсон ответил, что выбора для него не существует, ибо жить и работать он может только в одной стране - в

Германии. И он был прав, считая, что его творчество в отрыве от немецкой почвы развиваться не будет.

Значительное место в биографии композитора принадлежит его учителю по гармонии К. Цельтеру, который привил своему питомцу веру в идеалы классического искусства. Кроме того, именно Цельтер, создатель «Лидертафеля» и руководитель Берлинской певческой капеллы, приобщил молодого музыканта к разнообразным видам национальной хоровой музыки.

С деятельностью Мендельсона в капелле связано одно из крупных событий в жизни всего культурного мира - исполнение «Страстей по Матфею» Баха (1829г.). «Открытие» Мендельсоном этого произведения, пролежавшего в архивах около ста лет, явилось началом «возрождения Баха», то есть широкого движения передовых музыкантов за изучение забытых и неизвестных рукописей гениального классика XVIII столетия.

Он возродил интерес к музыке классиков. *«Даже лучшие пианисты не исполняют здесь ни одной ноты Бетховена, а когда я высказал мнение, что он и Моцарт всё же чего-нибудь да стоят, меня удивлённо спросили: «Ах, так вы любитель классической музыки?»* - писал Мендельсон из Вены (7, с 148)

Мендельсон объездил всю страну в поисках интересовавших его произведений, и в результате многих усилий на концертной эстраде, на оперной сцене, в церквях зазвучали великие творения классиков. В их числе была хоровая музыка Палестины, Лассо, Генделя, Баха, Перголези, Девятая и Восьмая симфонии, «Эгмонт», увертюры к «Леоноре» и другие сочинения Бетховена, «Дон-Жуан», «Фигаро» Моцарта, «Водовоз» Керубини и многие другие произведения.

На его вечерах многие слушатели впервые знакомились с сонатами и концертами Бетховена, концертами Баха.

В обстановке демократического подъёма, который предшествовал революции 1848 года, художественные искания Мендельсона находили широчайший отклик в стране.

Проповедуя уважительное отношение к музыке классицистов, Мендельсон был чуток и к новому направлению - романтизму, зародившемуся именно в музыке Германии и Австрии. Учитывая достижения Ф. Шуберта, Э. Т. А. Гофмана, К. М. Вебера, Л. Шпора, Г. Маршнера, Мендельсон продолжил поиски новых романтических тем и образов уже в руководимой им лейпцигской школе.

Когда в 30-е гг. обнаружилось разногласие между немецкой и французской школами и сложились разные представления о допустимой мере стилистического новаторства, возможности эстетических компромиссов художника в угоду вкусам "толпы", Мендельсон встал на защиту умеренного "классико-романтического" стиля и был объявлен антагонистом новатора Берлиоза. Мендельсон же усматривал в театральности «новых» романтиков демагогию и погоню за успехом. Позиция композитора и его последователей привела к образованию в середине 19 в. оппозиционной новонемецкой или веймарской школы, центром которой стал Лист, объединивший вокруг себя Р. Вагнера, Х. Бюлова, П. Корнелиуса, Й. Раффа и др.

В творчестве Мендельсона этого периода (с середины 30-х до середины 40-х годов) появляются элементы героики, монументальности. В ораториях «Павел» и «Илия» Мендельсон воплощает общественные настроения предреволюционного периода. В образе пророка Илии, отстаивающего чистоту веры, композитор видел передового мыслителя и художника, борца за подлинные духовные ценности с деградирующей культурой мещанства и аристократов. *«Я представляю себе Илию настоящим пророком, какого нам нужно было бы теперь,- писал Мендельсон, - сильного, горячего, гневного и мрачного, даже недоброго, борющегося с придворным сбродом, почти со всем миром».* (7, с 205).

В 40-е годы, несмотря на напряжённые отношения с берлинскими правящими кругами, композитор с огромным интересом взялся за сочинение музыки к придворным постановкам трагедий Софокла и Расина, так как

возвышенный стиль античной драмы и классицистского театра, героико-трагические образы были созвучны Мендельсону.

В оркестровых сочинениях 40-х годов (увертюра «Рюи Блаз», «Шотландская симфония», скрипичный концерт) появляются черты драматизма, не свойственные ранее Мендельсону. «Серьёзные вариации» для фортепиано, задуманные в противовес модным, банальным эстрадным вариациям, органные сонаты, два фортепианных трио также говорят об эволюции композитора.

Эти новые тенденции не успели получить дальнейшего развития в творчестве Мендельсона. Крайне напряжённый образ жизни привёл композитора к сильному переутомлению. В 1846 году он был вынужден сократить свою педагогическую и дирижёрскую деятельность. 4 ноября 1847 года Мендельсон скончался. Композитору было тридцать восемь лет. Он находился в расцвете творческих сил и артистической славы.

Хочется отметить работу композитора по организации в Лейпциге в 1843 году первой немецкой консерватории.

Консерватория была призвана готовить кадры высококвалифицированных профессионалов (педагогов, оркестрантов, ансамблистов, концертмейстеров, дирижёров), без которых высокий уровень и широкое распространение музыкальной культуры в стране были недостижимы. На работу в качестве педагогов Лейпцигской консерватории были привлечены выдающиеся исполнители и композиторы (в частности, Шуман). Система музыкального образования, разработанная Мендельсоном, исходила из общественных интересов и легла в основу учебных программ других высших музыкальных учреждений как в самой Германии, так и за её пределами.

Подводя итог анализу творческих исканий Мендельсона, следует отметить следующее:

- классическое и романтическое начала составляют в музыке Мендельсона гармоничный сплав, определяющий образный строй его произведений - уравновешенный, жизнеутверждающий и гармоничный;

- в музыке Мендельсона множество типично романтических образов: «музыкальных моментов», отражающих душевные состояния человека, картин быта и природы (особенно привлекала композитора романтика моря), причудливой фантастики, в которой нет ничего мрачного, «демонического». Это сказочные образы народных преданий – эльфы, феи, гномы; но, в отличие от других романтиков, его творчеству не присуща трагическая конфликтность, в нем нет ощущения непримиримого разлада с окружающей действительностью. Его искусство освещено верой в человека и человеческий разум;
- музыка Мендельсона близка эпохе Просвещения, классической традиции. Об этом говорят следующие особенности его стиля: ясный, уравновешенный тон лирической интонации, стремление к воплощению объективных, устойчивых идеалов, стройные пропорции форм, приверженность к возвышенным идеалам.

Раздел 2.

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ МЕНДЕЛЬСОНА

2.1 Технические и выразительные особенности

фортепианного стиля Мендельсона

Среди сочинений Мендельсона для фортепиано наиболее популярны сонаты, концерты и «Песни без слов». В анализе фортепианного наследия Мендельсона больше всего критических работ посвящено именно «Песням без слов», встречаются также отдельные разборы его фортепианных концертов, особенно Первого – g-moll и Второго – d-moll, пьесы «Рондо-каприччиозо», «Серьезных вариаций», шести прелюдий и фуг ор.35, трёх сонат и «шотландской» сонаты – Фантазии -ор. 28 фа диес минор. Основываясь на материалах наблюдений музыковедов (Горюхиной Н.А., Юрашевич И.В. , Алексеева А.Д., Протопопова В.В., Егоровой М.А.) мы сформировали представление об индивидуальных особенностях фортепианного стиля композитора.

Для мелодики Мендельсона характерны песенно-романсная напевность и закруглённость. Пьесы скерцозного типа демонстрируют капризно-изменчивую лёгкую пассажность. В гармонии значительна

выразительная роль мажорно-минорных сопоставлений. Мендельсон в совершенстве владел полифонической техникой. Свободные контрастно-полифонические сочетания встречаются во многих его произведениях. Важное достижение Мендельсона – обновление полифонического стиля благодаря песенности.

Лучшие произведения композитора наполнены живой, яркой эмоциональностью, взволнованным лиризмом, мягкостью и задушевностью. Образы трагического плана и острая конфликтность содержания мало свойственны музыке Мендельсона.

Этим и объясняется скерцозность музыки Мендельсона, зачастую связанная с фантастическими образами, в которых, вопреки эстетике романтизма, нет ничего мрачного, «демонического».

В противовес распространившемуся в современное композитору время внешне эффектному бравурному пианизму Мендельсон создает пьесы в камерном стиле, выявляя, прежде всего, кантиленные, певучие возможности инструмента.

Лучшие концертные сочинения Мендельсона, написанные в модном тогда «блестящем стиле», настолько превысили уровень салонно-виртуозной музыки того времени, что сохранились в репертуаре пианистов до наших дней. Это прежде всего два фортепианных концерта: Первый – g-moll (1831), Второй – d-moll (1837), «Рондо-каприччиозо» и некоторые этюды. Концерты Мендельсона привлекают красивыми лирическими темами и изящной виртуозностью.

Нам представляется абсолютно справедливой точка зрения А. Алексеева, изложенная в учебном пособии «История фортепианного искусства», который считает, что Мендельсон обладал удивительной восприимчивостью к опыту своих коллег, достижения которых он творчески перерабатывает в своих произведениях. (1, с 414)

Преимственность в музыке доказывается тем, что уже достижения Мендельсона активно используются его последователями. Так, уже в Первом концерте вслед за Вебером автор отказывается от двойной экспозиции,

закрепляя новаторство предшественника. Дальнейшим шагом к объединению цикла было осуществление постепенного перехода между первой и второй частями (подобно тому, как это сделал Шуберт в Фантазии ор. 15). Наконец, в финале возникают реминисценции побочной партии первой части. Тематические переключки между частями цикла впоследствии вошли в практику многих композиторов.

Свои концертные сочинения Мендельсон нередко писал в двух частях: первой певучего характера и второй – виртуозной. Это строение имеют два произведения для фортепиано с оркестром – «Блестящее каприччио» и «Серенада и Allegro giocoso» а также некоторые сольные фортепианные пьесы, в том числе «Рондо-каприччиозо». Цикл из медленной и быстрой частей тоже не был изобретен Мендельсоном. Но эта форма оказалась настолько естественной для выявления двух излюбленных сфер его искусства – песенной и виртуозной, что он охотно ее разрабатывал. Впоследствии по проложенному им пути пошли некоторые другие композиторы.

В концертных сочинениях Мендельсон использует разнообразные виды мелкой и крупной техники. Среди наиболее характерных для него приемов отметим различные типы скерцозного движения. Своим происхождением они обязаны оркестровым сочинениям, в первую очередь, самого композитора. Фортепианные скерцо Мендельсона, как и оркестровые, отличаются изяществом, «воздушностью» колорита, тонкой красочностью. Примером может служить второй раздел пьесы «Рондо-каприччиозо». В основу его непрерывного движения положено чередование двойных нот и аккордов с одноголосным изложением. Охват широкого диапазона при общей прозрачности фактуры создает впечатление «звуковой атмосферы». Мастерски вплетенные имитации, «вспыхивающие», подобно искоркам, в различных октавах, придают музыке своеобразную красочность и шутливость.

Иная линия концертной музыки Мендельсона представлена в «Серьезных вариациях» (1841). Это сочинение, как свидетельствует заглавие,

противопоставлено «несерьезным» пьесам салонных композиторов. Продолжая традиции Бетховена и используя опыт Шумана в написанных несколькими годами ранее «Симфонических этюдах», автор создает цепь содержательных вариаций, многообразно раскрывающих выразительные возможности темы. Достопримечательная особенность сочинения – его полифоническая насыщенность. Необычная для вариационной музыки того времени самостоятельность голосов обращает на себя внимание уже в теме.

Обогащение жанра вариаций полифоническими приемами развития, идущими от мастеров баховской эпохи, открывало плодотворные творческие перспективы. Интересна трактовка В. Софроницким «Серьезных вариаций». Рельефным выявлением всех элементов ткани пианист раскрывает полифоническую природу сочинения. Он мастерски передает индивидуальный облик вариаций и объединяет их в группы, что способствует целостному восприятию цикла. Но самое существенное в его исполнении – внутренняя наполненность. Софроницкий очень убедительно воплощает присущий некоторым вариациям дух мужественной силы и драматизма. Его исполнение делает ощутимыми своеобразные черты музыки Мендельсона, проявившиеся в его творчестве позднего периода.

Интересным творческим опытом Мендельсона, связанным с его деятельностью по изучению и возрождению искусства великих немецких полифонистов, было создание шести прелюдий и фуг ор.35 (изданы в 1837 году). В большинстве своем, развитые по форме и фактуре, они представляют собой первые значительные образцы концертных сочинений этого жанра в романтической литературе.

Черты концертности особенно отчетливо выражены в Прелюдии и фуге g-moll. Страстная, взволнованная Прелюдия - один из лучших примеров патетической лирики в сочинениях Мендельсона зрелого и позднего периода. Монументальная Фуга выделяется динамичностью развития. Тема постепенно активизируется, чему способствует проведение ее в обращении. Постепенное нарастание силы звука и ускорение темпа приводят к яркой

кульминации – торжественному светлому хоралу. Завершается Фуга умиротворенным звучанием темы в мажоре.

Опыт создания концертных прелюдий и фуг с новым романтическим содержанием нашел свое продолжение в творчестве последующих композиторов, например, А. Рубинштейна. Идея объединения в одном цикле прелюдии, фуги и хорала была впоследствии гениально воплощена Франком.

Говоря о сонатном творчестве Мендельсона, мы будем опираться на мнение Н. А. Горюхиной, которая считает, что вовлеченность Мендельсона в мировой музыкальный процесс значительно обогатила и способствовала эволюции его сонатной формы.

Признаком демократизма музыки Мендельсона является, по мнению музыковеда, отсутствие в его сонатах психологической углубленности, ясно ощутимой, например, в сонатах Шуберта этого периода. (5 , с 198)

Образно-смысловое содержание сонат ограничивается, в основном, лирической сферой. Это лирико-созерцательный характер первой сонаты, *A dur*, лирико - драматический - второй сонаты- *g moll*, и лирико – эпический – с чертами поэтики- третьей сонаты- *B dur*. Просветленная мечтательность и лирико - драматический пафос - вот крайние точки образного строя сонат Мендельсона.

В композиции сонатной формы композитор отталкивается от строения классической сонатной схемы: его фортепианные сонаты представляют собою трех – четырехчастные циклы с «классическим» контрастом частей. Первые части написаны в сонатной форме, подвижных темпах, вторые – в умеренных или медленных темпах. Третьи части – спокойные, в четвертых – подвижные финалы. Они напоминают по своему строению рондо. В сонатах Мендельсона ясно ощутимы черты, истоки которых можно обнаружить у Скарлатти. К их числу следует отнести формирование главной темы и кадансов из простейших гармонических формул, ведущую роль тонико-доминантовых соотношений внутри темы, композиционное дробление на основные партии. Ряд существенных черт, «замешанных» также на классической основе, содержат две последние сонаты Мендельсона, ор. 105 и

ор. 106. Укажем прежде всего на компактность, лаконизм, внутреннее единство этих сонат. Здесь еще нет «божественных длиннот» в строении основных партий, так ярко представленных в творчестве двух других представителей раннего романтизма – Вебера и Шуберта. Близость к песенным и танцевальным истокам австрийского народного мелоса, богато представленная в сонатах Гайдна, Моцарта, ярко ощутима во второй сонате Мендельсона. А присутствие героического, мужественного начала – в третьей сонате. Это роднит творчество Мендельсона с рядом гайдновских сонат позднего периода, а также со стилем некоторых сонат Бетховена.

Собственное «лицо» композитора проявляется в характере тематизма: у Мендельсона он связан с мелодикой песенно-романсного склада, зачастую с явной ориентацией на бытовое музицирование, как это выполнено в главной партии сонаты №1.

Эпическая драматургия сонат в экспозиционном разделе формы основана на неконтрастном сопоставлении основных партий. В дальнейшем они не имеют целеустремленного логического развития. Основные партии сонат имеют одноплановый характер, не располагая ярким мелодическим наполнением для активного, яркого вариационного развития. Поэтому вариационный принцип развития, широко используемый в эпоху романтизма, в сонатах Мендельсона сводится лишь к колористическому обновлению основного материала. В качестве подтверждения сошлемся на разработку сонаты № 1. В целом она небольшая: состоит из 52 тактов. Приемы развития в ней формальны: ладовое «омрачение» тональностью минорной субдоминанты, секвенционное развитие, «диалогическое» изложение основной темы с «вторгающимися» гармониями.

Интересен подход композитора к изложению основных партий. Он сводится к «куплетности», строфичности изложения. Так, побочные партии сонат № 2 и № 3 можно представить как «куплеты» главных партий, данных лишь в другой тональности с небольшими изменениями. К тому же репризный отдел формы повторяет эти «куплеты». Такое «высказывание»

основной мысли, многократное повторение и закрепление ее – типично песенный прием.

Стремление объединить форму в целом, не дать ей «рассыпаться», намечается уже в первой сонате композитора. Это подтверждается как внешними, так и внутренними «событиями» всей композиции: объединяющим началом здесь является главная партия. Она же появляется как постлюдия в заключение всего цикла.

Таким образом, Мендельсон, как композитор, стоящий на романтически умеренных позициях, сочетая принципы классицизма и романтизма, достигает «примирения» во многом противоположных стилей. Его фортепианные сонаты лишены значительной доли динамичности и потенциальной силы искусства классицизма. Они явились отражением романтической патриархальности, свойственной немецкой бюргерской идеологии того времени с её приверженностью к религиозно- мистическим исканиям.

Гораздо больше критических разборов посвящено «Песням без слов» (Юрашевич И.В., Егорова М.А., Алексеев А.Д., Ворбс Г.Х. и др.)

Очевидно, это вызвано большой популярностью цикла, связанной с его необыкновенной лиричностью и мелодичностью. Мендельсон обращался к этому жанру на протяжении почти всей своей творческой жизни. Музыкальный стиль этих пьес стал выразителем наиболее типичных черт творчества, музыкальных образов и настроений, встречающихся во многих других, в том числе и крупных, произведениях композитора. Именно широкое проникновение лирических образов «Песен без слов» во многие его сонатно-симфонические и ораториальные произведения придало последним характерно «мендельсоновские» черты, отличающие эту музыку от ее классицистских прототипов и придающие им черты романтизма.

На создание лиричных «домашних» миниатюр Мендельсона натолкнули фортепианные пьесы ряда современных композиторов, в частности Фильда и Тальберга. Однако ни одному из композиторов, вдохновивших Мендельсона, не удалось создать камерную фортепианную

литературу, равную «Песням без слов» по свежести образов, совершенству формы, громадной широте воздействия.

Образный мир «Песен» довольно широк. Его чертами стало внимание к внутреннему миру человека, тонкая поэтичность, наличие эмоционально взволнованной лирики, фантастики, бытовых сценок, проникнутых народной немецкой песенностью, скерцозность. Большинство пьес имеют определенную жанровую природу. Среди пьес встречаются баркарола, колыбельная, марш, песня, скерцо и др. В них явно ощутим программный элемент, что, по-видимому, натолкнуло композитора на мысль озаглавить пять «Песен» («Дуэт», «Народная песня», три «Песни венецианских гондольера»). В дальнейшем названия получили некоторые другие: «Охотничья песня», «Песня за прялкой», «Весенняя песня», «Похоронный марш», «Колыбельная песня».

В цикле «Песни без слов» Ф. Мендельсон отразил все богатство разнообразных видов фортепианной фактуры, образно и звукоизобразительно раскрывающих жанровую природу «Песен».

В одном из писем, относящемся к началу 1830-х годов, времени возникновения первых тетрадей пьес, Мендельсон писал: *«Мы (то есть немцы) не проснулись и не уснули»* (1, с 480) Эти слова великолепно передают мироощущение, которым проникнуты «Песни без слов». При всем разнообразии своего содержания, они все же не затрагивают многих важных областей эмоциональной сферы, типичных для передового романтического искусства. Им чужды образы героики, дух бунтарства, столкновения конфликтных сил. В некоторых пьесах, правда, сказалось чувство романтической неудовлетворенности, свидетельствующее о «неуснувших» жизненных силах. Оно выражается то в трепетном порыве (№ 10, h-moll) и сумрачной встревоженности души (№ 17, a-moll), то в томлении по светлому идеалу (№ 46, g-moll).

Не лишены оснований упреки Мендельсону в излишней сентиментальности его «Песен без слов». Но, на наш взгляд, эта чувствительность всё же выглядит весьма умеренной по сравнению с

общенемецкой приверженностью к культуре патриархальности. Благодаря классической направленности творческой мысли, композитору удалось во многих сочинениях воспроизвести эмоции более гармонично.

Сочинения типа «песен без слов» встречаются и у предшественников [Мендельсона](#). Но именно в его творчестве происходит окончательное формирование этого жанра романтической миниатюры. Большинству «песен» композитора свойственна напевная мелодия, интонационно связанная с немецкой бюргерской песенностью. Помимо одноголосного проведения мелодии, встречается изложение, напоминающее вокальные дуэты, струнные квартеты и иные ансамбли.

Пьесы просты по форме. Как правило, в них один образ. Многие имеют вступление, заключение и «отыгрыши» инструментального характера. Это усиливает сходство пьес с вокальными песнями-романсами. В большинстве случаев «Песни без слов» носят характер камерного романса с фортепианным сопровождением, что указывает на близость к шубертовскому романсу. В них господствует лирическое, субъективное настроение. Характерную фактуру «Песен без слов» образуют широкая вокальная мелодия, интонационно близкая бытовой городской вокальной лирике, и полимелодический аккомпанемент, использующий новейшие красочные приемы фортепиано. У Мендельсона встречаются пьесы, близкие к широко распространенным в немецком быту домашним вокальным ансамблям. В них обращает на себя внимание параллельное голосоведение.

Некоторые «Песни без слов» воспроизводят хоровой стиль в манере «лидертафеля»*.

***Лидертафель** ([нем.](#) *Liedertafel*, от *Lied* — песня и *Tafel* — стол) — немецкое мужское хоровое любительское сообщество, состоящее из певцов, поэтов и композиторов. Лидертафели появились в начале XIX века в Северной Германии, сначала в Берлине (под руководством К.Ф. Цельтера), а затем в других городах, в том числе в Швейцарии, Австрии.

Типичная гармонизация в подражание вокальному четырехголосному складу и относительная ритмическая неподвижность отличают их от пьес романского стиля. Им присуща также большая объективность, большая эмоциональная уравновешенность и простота.

В широких вокальных темах «Песен без слов» сосредоточены самые характерные элементы мендельсоновской мелодики и гармонии.

Частые «женские» окончания, пристрастие к задержаниям, к негармоническим тонам в мелодии (в частности, к замене квинтового звука секстовым и к секстовости в целом), некоторая дробность в структуре мелодии - все это придает музыке «Песен без слов» явный оттенок чувствительности. «Песни без слов» Мендельсона вошли в историю мировой музыки как один из выдающихся памятников лирического искусства и романтического течения 19 века.

2.2 «Песни без слов» Мендельсона как материал для освоения техники фортепианной игры

По мысли Юрашевич И. В., цикл «Песни без слов» Ф. Мендельсона (1809–1847) – высокохудожественная «школа» для приобретения начинающими пианистами разнообразных фактурных навыков. (12, с 15) В цикле «Песни без слов» не только раскрылся яркий мелодический дар композитора, но и проявилось глубокое знание возможностей фортепиано, получившего распространение в начале XIX века. Исполняя эти произведения, начинающий музыкант познакомится с комплексом основных фактурных формул, получивших распространение в фортепианной литературе XIX–XX веков.

Среди проблем, возникающих перед интерпретатором сочинений Мендельсона, обычно выделяют одну, особенно важную – исполнение певучих мелодий. Интонационная природа лирической мелодики композитора, обилие в ней задержаний предрасполагает к чрезмерно прочувствованной передаче отдельных выразительных интонаций. Лучшее средство преодолеть недостаток – уделить пристальное внимание цельности исполнения, стремиться охватить внутренним слухом широкие построения. Помочь этому может осознание формы сочинения и его отдельных разделов.

Так, в песне № 9 полезно вдуматься в структуру первых двух периодов (второй представляет собой вариацию первого): их различия, на первый взгляд несущественные, в действительности важны для понимания логики музыкального развития. Необходимо понять выразительное значение пауз, их «синтаксическую» роль как средства расчленения и одновременно объединения музыкальных мыслей.

Every Note

F. MENDELSSOHN
Songs Without Words

Consolation
Op. 30, No. 3

9.

Adagio non troppo (♩ = 68)

The image shows a musical score for the piece 'Consolation' (Op. 30, No. 3) by Felix Mendelssohn. It is a piano solo piece in G major, 3/4 time, with a tempo marking of 'Adagio non troppo' and a metronome marking of quarter note = 68. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system includes a treble and bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo and metronome markings are placed above the first staff. The piece is marked with a '9' in the left margin. The score features various musical notations including slurs, fingering numbers (1-5), and dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

Помимо обучению выразительности исполнения, данный цикл незаменим для освоения техники фортепианной игры. Примером фактуры аккордового склада могут служить «Песни» № 3, 16, 23, 26, 28, 41, написанные в духе оркестрового tutti. Плотное, компактное звучание создается путем применения веса всей руки, включая плечо и предплечье. Использование подвижного локтя позволяет смягчить ударность фортепиано и выступает в роли «рессоры».



F. MENDELSSOHN

Songs Without Words

Folk - Song

Op. 53, No. 5

23. *Allegro con fuoco*

Хоральная фактура «Песен» № 4, 9, 27, 44, 48 насыщается полифоническими элементами, где большую самостоятельность проявляют верхний мелодический голос и бас. Часто выписанные в различной артикуляционной окраске голоса не смешиваются в общем звучании, а приобретают свои, ярко выраженные, индивидуальные черты



F. MENDELSSOHN

Songs Without Words

Confidence

Op. 19, No. 4

4. *Moderato* (♩ = 84)

Наиболее доступными произведениями для освоения фигурационно-гармонической фактуры в партии аккомпанемента служат три «Песни венецианских гондольера». Удобство исполнения музыкального материала левой рукой заключается в использовании позиционного принципа пальцевой техники в умеренном движении. Большое значение имеет пластичное запястье и объединяющие движения руки, которые помогают «охватить» широкие интервалы и тем самым сохранить штрих *legato* в партии сопровождения.

Every Note

F. MENDELSSOHN

Songs Without Words

Venetian Boat-Song No. 2

Op. 30, No. 6

Allegretto tranquillo

12.

Особую трудность представляют гармонические фигуры аккомпанирующего голоса, расположенные в одной руке или разложенные между двумя руками при одновременном удержании мелодического голоса. Рельефная подача всех голосов (мелодия, бас, фигурационный контрапункт) при сохранении их функциональных свойств, отраженных в темброво-динамической краске, – одна из основных технических задач для интерпретатора «Песен» (1, 2, 5, 13, 15, 18, 19, 21, 25, 32, 37, 38, 40, 42, 46).



F. MENDELSSOHN Songs Without Words

32. *Allegro leggiero* *Lost Illusions* Op. 67, No. 2

Чтобы передать фактурную «трехслойность», необходимо владеть контрастным, дифференцированным ощущением концов пальцев, умело распределять силу нажатия на ту сторону кисти руки, где находятся основные голоса. Наиболее сложным вариантом такой фактуры является сочетание в одной руке мелодии и гармонической фигурации, образующей между собой полиритмический рисунок («Песня» №7).



F. MENDELSSOHN Songs Without Words

Andante espressivo *Contemplation* Op. 30, No. 1

Основным фактурным приемом изложения «Песен» №10, 20, 22, 39, 45 является интервальная или аккордовая дублировка (чаще в партии сопровождения), которая привносит оттенки трепетности, порывистости,

страстности. Такой прием фактурного заполнения, продлевания звучания путем повторяющейся аккордовой или интервальной вибрации – один из любимых приемов композиторов-романтиков. Он усиливает и подчеркивает богатство и разнообразие фортепианного звучания, насыщая его регистровой полнотой и динамической мощью. Монотембровость пульсирующих созвучий достигается за счет плотного «сцепления» собранной кисти руки с клавиатурой.

Every Note

F. MENDELSSOHN
Songs Without Words The Wanderer
Op. 30, No. 4

10. *Agitato e con fuoco* *p*

3 2 3 2 3 2 2 3 4 5 4 *ff* *ff* *ff simile*

Интересный фактурный прием – синкопированная оstinатность аккомпанирующих голосов – представлен в «Песнях» № 14, 17, 33, 43, 47. Исполнитель должен чувствовать строгую ритмическую организацию, а хорошая координация движений пальцев одной руки поможет одновременно исполнить два функционально разных голоса.



F. MENDELSSOHN Songs Without Words

33. *Song of the Pilgrim*
Andante tranquillo Op. 67, No. 3

Изобретательность Ф. Мендельсона проявилась в выборе фактурного приема в «Весенней песне» № 30.



F. MENDELSSOHN Songs Without Words

30. *Spring-Song*
Allegretto grazioso $\text{♩} = 88$ Op. 62, No. 6

Основу его составляют форшлагги, красочно отражающие щебет птиц и перезвон весенней оттепели. Пальцевая цепкость при кистевой подвижности поможет легко и артикуляционно ясно исполнить эти украшения, а быстрая и беззвучная подмена пальцев на одном звуке позволит сохранить «вокальное» звучание мелодического голоса.

Таким образом, обладая своим индивидуальным, «портретным» обликом, каждая из «Песен» содержит комплекс характерных особенностей, образующих наиболее распространенные фактурные формулы. Их освоение дает возможность начинающему музыканту приобрести навыки, необходимые в его дальнейшей исполнительской деятельности.

Заключение

Выявив несомненные заслуги Мендельсона в развитии мировой музыки, проанализировав особенности композиторского стиля Мендельсона, а также доказав на примере «Песен без слов» несомненную полезность исполнения произведений композитора для освоения ряда технических приемов, можно сделать следующие выводы:

1. Творчество Ф. Мендельсона гармонично сочетает в себе традиции классического и романтического искусств. Оно явилось неким толчком к развитию европейской музыки следующих десятилетий (М. Рeger, С. Франк, С. И. Танеев и др.);
2. В творческом наследии Мендельсона есть немало забытых, почти не исполняемых произведений, но обладающих высокими художественными достоинствами;
3. Мендельсон вошел в историю фортепианной культуры прежде всего как создатель многих действительно поэтических образов лирики и жизнерадостной скерцозности;
4. Подлинная жизненность искусства немецкого композитора обеспечена плодотворной работой над развитием некоторых жанров фортепианной литературы — «песен без слов», концертно-виртуозных пьес, вариаций полифонического типа и полифонических циклов.
5. Фортепианные произведения Ф. Мендельсона дают возможность начинающему пианисту приобрести навыки, необходимые в его дальнейшей

исполнительской деятельности, а зрелому музыканту совершенствовать свое мастерство.

Список использованной литературы

1. Алексеев. А. Д.. История фортепианного искусства [Текст] : учеб. для муз. Вузов / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988, 736 с.
2. Асафьев, Б. В. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. Асафьев (Игорь Глебов). – М.: Музыка, 1971, 375 с.
3. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Том 2. От начала 17 до середины 19 столетия. М.,1930г .Открытый текст. Электронное периодическое издание.
4. Ворбс / Г.Х. Феликс Мендельсон – Бартольди [Текст] : Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников.; пер. с нем.М.,Музыка,1966г.-318с
5. Горюхина Н. А.. Эволюция сонатной формы [Текст] / Н. Горюхина. – 2-е изд., доп. – Киев: Муз. Україна, 1973, 310с.
6. Егорова М. А. Фортепианные сонаты Мендельсона. Особенности раннего стиля композитора [Текст] / М. Егорова. – М.: Научтехлитиздат, ж. Музыковедение. 2010
7. Конен В.Д. «История зарубежной музыки-3» Глава 77,7е издание: Музыка,1989.-544с
8. Курцман, А. С. Феликс Мендельсон [Текст] / А. Курцман – 1967.-206с
9. Кремлев Ю. А. – Избранные статьи / Ю. А. Кремлев. – Л.: Музыка, 1969. – 203 с.
- 10.Мазель, Л. А..Строение музыкальных произведений. / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1986, 528 с.

- 11.Протопопов, В. В.. Вариационные процессы в музыкальной форме
[Текст] / В. Протопопов. – М.: Музыка, 1967, 94 с.
- 12.Юрашевич И.В. Фактурная организация «Песен без слов» Мендельсона.
Вопросы исполнительства. – Тамбов: Материалы научно-практической
конференции. 2010

Буклеты:

- 13.Четвертый открытый конкурс юных пианистов Сибири 27 мая-2 апреля
1999г, Новосибирск
- 14.Пятый открытый конкурс молодых пианистов Сибири 26 мая-2 апреля,
Новосибирск 2002 г
- 15.Итоговая Государственная Аттестация; выпуск LI, Новосибирск 2011г
- 16.Итоговая Государственная Аттестация; выпуск LIII, Новосибирск, 2013г

