**РОСТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОСОФИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

**Р Е Ф Е Р А Т**

**На тему:** Музыкальная жизнь XIX века. Феликс Мендельсон

**Выполнила:**

студентка 3курса2гр.

Осеева М.С.

**Проверила:**

Коляда Н.А.

Ростов-на-Дону

2005г.

***СОДЕРЖАНИЕ***

Введение

Классические черты и особенности художественного стиля

Творческий путь Ф. Мендельсона

Художественное наследие Мендельсона

Симфонические произведения: увертюры, симфонии, скрипичный концерт

Оратории Ф. Мендельсона

Заключение

Литература

***В В Е Д Е Н И Е***

Национально-романтическое направление в музыке Германии и Австрии зародилось ещё при жизни Бетховена - в середине 10-х годов XIX столетия, когда были созданы романсы Шуберта и сказочно-легендарные оперы Гофмана, Вебера и Шпора. Глубокие противоречия, свойственные общественно-политической и культурной жизни Германии и Австрии, наложили свой отпечаток на искусство композиторов-романтиков. На рубеже XVIII и XIX столетий Германия принадлежала к отсталым в экономическом и политическом отношении странам Европы. Деспотическая власть феодальной аристократии, раздробленность страны (Германия состояла из трёхсот шестидесяти самостоятельных княжеств и государств) – всё это сковывало её общественное развитие. Французская революция способствовала пробуждению общественного сознания демократических слоёв немецкого населения.

Развитие национально-романтической школы в музыке Германии и Австрии происходило на фоне разрастающегося народно-освободительного и национально-освободительного движения этих стран, достигшего своего апогея в конце 40-х годов XIX столетия. Как аристократическая «…реакция на Французскую революцию и связанное с неё Просвещение» в Германии сложилась идеалистическая философская школа, влияние которой на эстетику и литературу немецких романтиков было значительным. Под её воздействие попали отчасти и некоторые композиторы-романтики. Однако это заметно главным образом в их эстетических трудах. В самом же музыкальном творчестве первостепенную роль играли передовые традиции немецкого искусства. В произведениях каждого немецкого композитора-романтика при самых смелых новаторских чертах ясно ощутима преемственность с музыкальной классикой Германии прошлой эпохи. Романтическая опера, симфония, оратория и даже новый жанр романса сложились на основе художественных традиций, издавна укоренившихся в национальной культуре. Несомненное воздействие оказало также искусство Гёте, Шиллера и других поэтов эпохи Просвещения. Влияние гётевского «Фауста» на передовую немецкую музыку XIX столетия было особенно велико.

Существенное значение для немецкой музыкально-романтической школы имели новые народно-национальные формы и жанры искусства, получившие широкое распространение в период национально-освободительной войны. Расцвет национального фольклора и появление новых демократических форм музыкальной жизни в высшей степени характерны для Германии начала XIX века. К этому времени относится организация лидертафелей (в Берлине в 1809 году, по инициативе композитора Цельтера) – мужских любительских хоровых обществ-братств, деятельность которых определялась патриотическими целями. Связанные в прошлом с традициями хоровой музыки Германии, они приобрели большое общественное значение в немецком быту и, неуклонно разрастаясь, впоследствии были объединены в певческие союзы.

Одним из господствующих жанров немецкого музыкального романтизма становится бытовой романс, тесно связанный с новой поэтической лирикой Германии, близкой подлинной народной поэзии. Характерен в этом отношении знаменитый сборник немецких стихов «Волшебный рог мальчика»(1805-1808).Даже Гёте, враждебно настроенный по отношению к романтикам, был восхищён тем, с какой «любовью, прилежанием, вкусом и чуткостью» он был обработан Арнимом и Брентано.

В эти же годы расцветает камерно-инструментальное искусство. Оно развивается в бесчисленных кружках, особенно типичных для общественной жизни Германии и Австрии после Венского конгресса.

Близость к народно-национальным жанрам, к современному фольклору является отличительным признаком немецкой и австрийской музыкально-романтической школы. Вне этих связей немыслимо искусство ни Вебера, ни Шуберта, ни Мендельсона, ни Шумана. Немецкая и австрийская музыка первой половины XIX века связана как с сильными, так и со слабыми сторонами общественно-политического развития этих стран. В глубине и серьёзности искусства Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, в его передовой новаторской направленности отразилось оживление общественной жизни Германии и Австрии того времени. Мотивы протеста и бунтарства, пронизывающие собой творчество многих из них, просветительская направленность деятельности выражали оппозиционное отношение к существующему порядку вещей.

Элементы идеализации прошлого, мотивы обречённости ощутимы не только у композиторов второстепенного значения (например, Шпора или Маршнера), но и в творчестве Вебера, Шумана и Вагнера. Подводя итог, можно сказать, что национально-романтическая школа, возникшая в неразрывной связи с демократическим подъёмом общественной жизни Германии и Австрии первой половины XIX века, принадлежит к самым интересным явлениям в мировой музыкальной культуре

***Классические черты и особенности художественного стиля***

Творчество Мендельсона - одно из наиболее значительных явлений в немецкой культуре XIX столетия. Наряду с творчеством таких художников, как Гейне, Шуман, молодой Вагнер, оно отражало художественный подъём и социальные сдвиги, происшедшие в период между двумя революциями(1830 и 1848 годы).

Культурная жизнь Германии, с которой неразрывно связана вся деятельность Мендельсона, в 30-40-х годах характеризовалась значительным оживлением демократических сил. Оппозиция радикальных кругов, непримиримо настроенных против реакционного абсолютистского правительства, принимала всё более открытые политические формы и проникала в различные сферы духовной жизни народа. Ярко проявились социально-обличительные тенденции в литературе (Гейне, Бёрне, Ленау, Гучков, Иммерман), сложилась школа «политической поэзии» (Веерт, Гервег, Фрейлиграт), расцвела научная мысль, направленная на изучение национальной культуры (исследования по истории немецкого языка, мифологии и литературы, принадлежащие Гриму, Гервинусу, Гагену).

Организация первых немецких музыкальных празднеств, постановка национальных опер Вебера, Шпора, Маршнера, молодого Вагнера, распространение просветительской музыкальной публицистики, в которой велась борьба за прогрессивное искусство (газета Шумана в Лейпциге, А.Маркса - в Берлине), - всё это, наряду со многими другими аналогичными фактами, говорило о росте национального самосознания. Мендельсон жил и творил в той атмосфере протеста и интеллектуального брожения, которая наложила характерный отпечаток на культуру Германии 30-40-х годов.

В борьбе против узости бюргерского круга интересов, против упадка идейной роли искусства передовые художники того времени избирали различные пути. Мендельсон видел своё назначение в возрождении высоких идеалов музыкальной классики.

Равнодушный к политическим формам борьбы, сознательно пренебрегавший, в отличие от многих своих современников, оружием музыкальной публицистики, Мендельсон тем не менее был выдающимся художником-просветителем.

Вся его многогранная деятельность композитора, дирижёра, пианиста, организатора, педагога была проникнута просветительскими идеями. В демократическом искусстве Бетховена, Генделя, Баха, Глюка он видел высшее выражение духовной культуры и с неисчерпаемой энергией боролся за то, чтобы утвердить их принципы в современной музыкальной жизни Германии.

Прогрессивные устремления Мендельсона определили характер его собственного творчества. На фоне модной легковесной музыки буржуазных салонов, популярной эстрады и развлекательного театра произведения Мендельсона привлекали своей серьёзностью, целомудрием, «безукоризненной чистотой стиля» (Чайковский).

Замечательная особенность музыки Мендельсона заключалась в её широкой доступности. В этом отношении композитор занимал исключительное положение среди современников. Искусство Мендельсона отвечало художественным вкусам широкой демократической среды (в особенности немецкой). Его темы, образы и жанры были тесно связаны с современной немецкой культурой. В произведениях Мендельсона широко отразились образы национального поэтического фольклора, новейшей отечественной поэзии и литературы. Он опирался на музыкальные жанры, издавна бытовавшие в немецкой демократической среде.

Со старинными национальными традициями, уходящими не только к Бетховену, Моцарту, Гайну, но ещё дальше, в глубь истории – к Баху, Генделю (и даже Шютцу), органически связаны крупные хоровые произведения Мендельсона. Современное широко популярное движение «лидертафеля» отразилось не только на многочисленных хорах Мендельсона, но и на многих инструментальных сочинениях, в частности на знаменитых «Песнях без слов». Его неизменно привлекали бытовые формы немецкой городской музыки – романс, камерный ансамбль, различные виды домашнего фортепианного музицирования. Характерный стиль современных бытовых жанров проник даже в произведения композитора, написанные в монументально-классической манере.

Наконец, огромный интерес Мендельсон проявлял к народной песне. Во многих сочинениях, особенно в романсах, он стремился приблизиться к интонациям немецкого фольклора.

Приверженность Мендельсона к классицистским традициям навлекла на него со стороны радикально настроенной композиторской молодёжи упрёки в консерватизме. А между тем Мендельсон был бесконечно далёк от тех многочисленных эпигонов, которые под видом верности классике засоряли музыку бездарными перепевами произведений минувшей эпохи.

Мендельсон не подражал классикам, он старался возродить их жизнеспособные и передовые принципы. Лирик по преимуществу, Мендельсон создал в своих произведениях типично романтические образы. Здесь и «музыкальные моменты», отражающие состояние внутреннего мира художника, и тонкие, одухотворённые картины природы и быта. При этом в музыке Мендельсон нет никаких следов мистики, туманности, столь характерных для реакционных направлений немецкого романтизма. В искусстве Мендельсона всё ясно, трезво, жизненно.

«Всюду ступаешь по твёрдой почве, по цветущей немецкой земле», - говорил о музыке Мендельсона Шуман. В её грациозном, прозрачном облике есть и нечто моцартовское.

Музыкальный стиль Мендельсона безусловно индивидуален. Ясная мелодичность, связанная с бытовым песенным стилем, жанрово-танцевальные элементы, тяготение к мотивной разработке, наконец, уравновешенные, отшлифованные формы сближают музыку Мендельсона с искусством немецких классиков. Но классицистский строй мышления соединяется в его творчестве с романтическими чертами. Его гармонический язык и инструментовку характеризует повышенный интерес к красочности. Мендельсону особенно близки типичные для немецких романтиков камерные жанры. Он мыслит звучаниями нового фортепиано, нового оркестра.

При всей серьёзности, благородстве, демократичности своей музыки, Мендельсон всё же не достиг творческой глубины и мощи, свойственных его великим предшественникам. Мещанская среда, против которой он боролся, наложила заметный отпечаток на его собственное творчество. Оно большей частью лишено страстности, подлинной героики, в нём нет философских и психологических глубин, ощутим недостаток драматической конфликтности. Образ современного героя, с его усложнившейся умственной и эмоциональной жизнью, не нашёл отражения в произведениях композитора. Мендельсон больше всего тяготеет к отображению светлых сторон жизни. Его музыка преимущественно элегична, чувствительна, в ней много юношеской беззаботной игривости.

Но на фоне напряжённой, противоречивой эпохи, обогатившей искусство бунтарской романтикой Байрона, Берлиоза, Шумана, спокойный характер музыки Мендельсона говорит об известной ограниченности. Композитор отразил не только силу, но и слабость своего социально-исторического окружения. Эта двойственность предопределила своеобразную судьбу его творческого наследия.

***Творческий путь Ф. Мендельсона***

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, редкое по широте и систематичности.

Атмосфера высокой интеллектуальности, 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 Гегель, естествоиспытатель Гумбольдт, Яков Гримм, Гейне, скульптор Торвальдсен, Вебер, Шпор, Паганини и многие другие). Широта кругозора, приобретённая в ранние годы жизни, сказалась на всей последующей деятельности композитора.

В формировании композитора значительную роль сыграло многолетнее общение с Гёте, начавшееся, когда Мендельсону было всего двенадцать лет. Симпатии Гёте к классицизму, его неприязнь к ущербным, «сумрачным» настроениям некоторых новейших писателей романтического направления, гармоничность его собственного искусства-все эти черты автора «Фауста» стали характерными для Мендельсона.

С самых ранних лет начинается глубокая, органическая связь Мендельсона с немецкой национальной культурой. Он хорошо знал жизнь других стран Европы, свободно владел несколькими иностранными языками, имел широкие личные и профессиональные связи во Франции, Италии и в особенности в Англии, но никогда, ни в юности, ни в зрелые годы не мыслил деятельности вне традиций немецкой классической музыки, немецкой художественной жизни в целом.

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.

Не менее характерно, что три года спустя, во время путешествия по разным странам Европы, в ответ на поставленный перед ним вопрос отца, выбрал ли он место для осёдлой профессиональной деятельности, Мендельсон ответил, что выбора для него не существует, ибо жить и работать он может только в одной стране - в Германии. При этом Мендельсон ни сколько не заблуждался ни относительно печального состояния современной музыкальной культуры на его родине, ни относительно враждебного отношения к нему со стороны прусских чиновничьих кругов. Но 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, по инициативе и под руководством Мендельсона, «Страстей по Матфею» Баха(1829). «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. У самого Мендельсона творчество, связанное с хоровыми традициями немецкой классики, оказалось наиболее глубоким и возвышенным.

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. 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 самых выдающихся и стилистически законченных 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). Произведения более зрелых лет, несмотря на наличие в них некоторых новых тенденций, сохраняют в своей основе тот же облик, который сложился в мендельсоновском творчестве в юности. 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. Не менее показательно, что свои «Песни без слов» Мендельсон отдавал в печать, пренебрегая хронологическим порядком их сочинения, и в тетради, вышедшей в свет в 40-х годах, включались пьесы, написанные в более ранний период.

В течение трёх лет - с 1829 по 1832 год – Мендельсон путешествовал по разным городам Европы (был в Англии, Шотландии, Южной Германии, Австрии, Италии, Швейцарии и Франции). Он был не удовлетворён состоянием современной музыкальной культуры. Не только в Италии или Франции, но и на родине симфонизма музыка венских классиков была предана забвению.

«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.

С момента возвращения в Германию и до последних дней жизни Мендельсон отдал себя просветительской деятельности. Он вёл её с редким бескорыстием, не щадя сил и не считаясь с внешней стороной своего положения. Когда, несмотря на общеевропейскую славу, Мендельсону не удалось получить места в своём родном городе – Берлине, он принял приглашение руководить Нижнерейнским фестивалем. Затем на протяжении нескольких лет (с 1833 по 1835 год) он остался в качестве руководителя музыкальной жизни города. Этот светский человек отличался неистощимой любовью к труду, огромной энергией и удивительной простотой в отношениях с людьми. Мендельсон объездил всю страну в поисках интересовавших его произведений, и в результате многих усилий на концертной эстраде, на оперной сцене, в церквах 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.

Будучи одним из самых блестящих виртуозов своего времени, Мендельсон в фортепианных и органных концертах выступал прежде всего как пропагандист серьёзной музыки. На его вечерах многие слушатели впервые знакомились с сонатами и концертами Бетховена, концертами Баха. К современным популярным виртуозам Мендельсон относился с откровенным презрением. «Они доставляют мне также мало удовольствия, как акробаты и канатные плясуны», - говорил он. Особенно блестящей была деятельность Мендельсона в Лейпциге, где с 1835 года и почти до самой смерти он возглавлял знаменитый оркестр «Гевандхауза», одновременно систематически гастролируя в других городах. В обстановке демократического подъёма, который предшествовал революции 1848 года, художественные искания Мендельсона находили широчайший отклик в стране. Вершиной его просветительской деятельности была организация в Лейпциге в 1843 году первой немецкой консерватории. Его строго продуманная система образования исходила из общественных интересов. 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.

В число педагогов Лейпцигской консерватории были привлечены выдающиеся исполнительские и композиторские силы (в частности, Шуман). Система музыкального образования, разработанная Мендельсоном, легла в основу ряда других высших музыкальных школ, как в самой Германии, так и за её пределами.

В творчестве Мендельсона этого периода (с середины 30-х до середины 40-х годов) появляются элементы героики, монументальности. В ораториях «Павел» и в особенности «Илия» Мендельсон стремился воплотить общественные настроения предреволюционного периода. В образе пророка Илии, отстаивающего чистоту веры, композитор видел символ передового мыслителя и художника, борца за подлинные духовные ценности, против деградирующей культуры мещанства и аристократического придворного мира.

«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».

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. Возвышенный стиль античной драмы и классицистского театра, героико-трагические образы, благородные страсти были созвучны Мендельсону. В оркестровых сочинениях 40-х годов (увертюра «Рюи Блаз», «Шотландская симфония», гениальный 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 определённой эволюции композитора.

Но эти новые драматические 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.

***Художественное наследие Мендельсона***

Среди обширного и разнообразного наследия Мендельсона центральное место принадлежит его «Песням без слов» для фортепиано.

Их значение в творчестве Мендельсона сопоставимо со значением романса в музыке Шуберта. Мендельсон обращался к этому жанру на протяжении почти всей своей творческой жизни. Законченный музыкальный стиль, сложившийся в первых «Песнях без слов» (конце 20-х годов), не исчерпывает собой все стороны искусства Мендельсона. Но он стал выразителем наиболее типичных черт творчества 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 её классицистских прототипов.

На создание лиричных «домашних» миниатюр Мендельсона натолкнули фортепианные пьесы ряда современных композиторов, в частности Филда и Тальберга. В этом смысле Мендельсон не был оригинален, он лишь отвечал на художественные запросы современности. И, однако, ни одному из композиторов, вдохновивших Мендельсона, не удалось создать камерную фортепианную литературу, равную «Песням без слов» по свежести образов, совершенству форм, громадной широте воздействия. Массовое распространение этих фортепианных пьес в быту вплоть до недавнего времени говорит о том, что им присущи качества народного искусства

Главная отличительная особенность, объединяющая разнообразные пьесы «Песен без слов»(48), заключается в их близости к бытовой вокальной музыке того времени. Мендельсон и сам много писал для голоса. Он создал более восьмидесяти сольных романсов на тексты немецких поэтов (Гейне, Иммермана, Эйхендорфа, Ленау) и большое количество популярных вокальных ансамблей. Мендельсон перенёс в фортепианную музыку эмоциональную непосредственность, общедоступность, мелодичное звучание, свойственные демократическим вокальным жанрам.

В большинстве случаев «Песни без слов» носят характер камерного романса с фортепианным сопровождением. Этот род пьес чрезвычайно близок шубертовскому романсу (ближе, чем фортепианные пьесы самого Шуберта). В них господствует лирическое, субъективное настроение.

Характерную фактуру этих «Песен без слов» образуют широкая вокальная мелодия, интонационно близкая бытовой городской вокальной лирике, и полимелодический аккомпанемент, использующий новейшие красочные приёмы фортепиано.

У Мендельсона встречаются пьесы, близкие к широко распространённым в немецком быту домашним вокальным ансамблям. В них обращает на себя внимание параллельное голосоведение.

Некоторые «Песни без слов» воспроизводят хоровой стиль в манере «лидертафеля». Типичная гармонизация в подражание вокальному четырёхголосному 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 в целом), некоторая дробность в структуре мелодии-всё это придаёт музыке «Песен без слов» явный оттенок чувствительности. При сравнении сходных по рисунку мелодий Бетховена и Мендельсона черты мендельсоновского музыкального языка проступают очень рельефно.

Многие номера «Песен без слов» навеяны бытовыми образами и отличаются жанровой конкретностью. Так, в третьей песне слышны интонации охотничьего рога, в тридцать четвёртой - жужжание прялки, в шестой и двенадцатой – баркаролы, в двадцать седьмой – похоронного марша, в тридцать шестой – колыбельной. Элементы изобразительности, заложенные в фактуре «песен», чрезвычайно напоминают приёмы шубертовского романса. Благодаря этому многие «Песни без слов» воспринимаются как программные пьесы (хотя сам Мендельсон в преобладающем большинстве случаев не давал им программных заголовков).

С народным немецким искусством их роднит лаконизм и простота выражения при яркой образности и эмоциональной содержательности. Небезынтересно, что типичные элементы формообразования, лежащие в основе «Песен без слов» (мотивно-ритмическая повторность, секвенционное развитие, трёхчастная форма, обрамляющие ритурнели), характерны для немецкого музыкального фольклора XVIII-XIX веков.

«Песни без слов» не имели ничего общего с современными концертно-виртуозными произведениями для фортепиано. Они были доступны музыкально образованному любителю. Но, при всей простоте и скромности, эти пьесы утверждали новые средства фортепианной выразительности, вносили свой значительный вклад в культуру пианизма.

«Песни без слов» Мендельсона вошли в историю мировой музыки как один из выдающихся памятников лирического искусства XIX века.

***Симфонические произведения: увертюры, симфонии, скрипичный концерт***

По самобытности и новизне образов, по одухотворённому и поэтическому настроению в одном ряду с «Песнями без слов» стоят концертные увертюры (их всего 6), которые Мендельсон утвердил как самостоятельный жанр программной симфонической музыки.

Программный характер увертюры открывал широкие возможности для воплощения новых романтических образов. С другой стороны, в соответствии с традициями увертюры XVIII века, конкретные сюжетные связи органично соединялись с закономерностями классицистской сонатной формы. В концертных увертюрах Мендельсона осуществилось удивительно естественное слияние романтических и классицистских принципов - особенность, за которую ценили Мендельсона многие современники, в частности Шуман. Гармоничная, идеально упорядоченная форма сочеталась в них с новыми лирико-драматическими и фантастическими образами.

Очень характерна в этом отношении увертюра «Сон в летнюю ночь» - один из шедевров романтического инструментального искусства. Её место в творческом наследии Мендельсона чрезвычайно велико. Композитор воплотил в этой увертюре излюбленный мир скерцозной фантастики. Наравне с элегией «Песен без слов», скерцозно-фантастические образы этой увертюры проникли во многие произведения Мендельсона, как психологизм для Шумана или театральность для Берлиоза.

Пристрастие Мендельсона к фантастике выросло на той же почве, что и любовь Гейне к легендам. Оба художника находили в народной поэзии те черты жизнерадостного язычества, пантеизма, которые они противопоставляли мистике, абстракции и романтической «мировой скорби». Дух юношеской игривости, воздушность движений, искрящаяся радужная красочность, свойственные увертюре «Сон в летнюю ночь», будто проникли в музыку Мендельсона непосредственно из немецких народных сказок.

Знаменательно, что народно-сказочные образы этой феерии издавна привились в национальной художественной культуре Германии («Оберон» Виланда, «Оберон» Вебера). Не менее знаменательно, что шекспировский сюжет привлёк внимание Мендельсона в переложении немецких поэтов Шлегеля и Тика.

Классицистские черты увертюры Мендельсона проявляются в её чёткой форме, в сопоставлении и приёмах развития тематического материала, в идеальной гармоничности всего произведения. Но по стилю и духу «Сон в летнюю ночь» - произведение новой эпохи. Оно наполнено сказочной романтикой. Темы увертюры блещут небывалыми по тонкости и богатству оттенков красками. Волшебные тембры деревянных духовых и валторн, необычайное звучание скрипок divisi staccato в высоких регистрах, воздушные фактурные эффекты, новые гармонические последования и многие другие выразительные приёмы создают скерцозно-романтические образы, поражающие своей оригинальностью.

Все темы «Сна в летнюю ночь» отличаются новизной. Ни одна из них по своим интонациям не напоминает темы классицистской увертюры, симфонии или сонаты. Особенно романтична и красочна разработка. Произведение в целом - воплощение жизнерадостного, светлого юмора.

В увертюрах «Морская тишь и счастливое плавание» (по поэме Гёте), «Гебриды» (или «Фингалова пещера») и «Прекрасная Мелузина» выражены романтизированные картины природы.

Самая яркая из этих увертюр - «Гебриды»(1830-1832)-была написана под впечатлением морского путешествия композитора вдоль берегов Шотландии. Северный морской пейзаж вначале трактован композитором элегически. Но постепенно музыка приобретает драматизм и динамичность. В определённом смысле «Гебриды» - произведение более новаторское, чем «Сон в летнюю ночь», так как в его образах нет типичных для классицистской увертюры внешних конфликтов или противопоставлений. Музыка выражает не действие, а настроение. В её главных темах подчёркнуты красочно-эмоциональные элементы. Увертюра приобретает «поэмные» черты.

Эти тенденции получают ещё более последовательное выражение в увертюре «Прекрасная Мелузина»(1833). Программа этого произведения была навеяна старинной легендой о фее-русалке Мелузине - сюжет, получивший широкое отражение в немецкой романтической литературе (Тик, Грильпарцер). В увертюре образы немецкой природы окрашены сказочным колоритом. Изобразительные элементы - течение реки, лесной рог – явно предвосхищают некоторые волшебные сцены из опер Вагнера.

Среди увертюр Мендельсона к спектаклям драматического театра выделяется сдержанная, величественная музыка «Аталии» Расина. В увертюре «Рюи Блаз», написанной к театральной постановке драмы Гюго, характер пьесы, насыщенной драматическим пафосом, пробудил композитора выйти за круг его обычных лирических образов. Даже интонационно-выразительные средства во многом напоминают здесь патетический язык увертюр Глюка, Керубини, Бетховена.

Каждая увертюра Мендельсона отличается ярко индивидуальными чертами. Они образуют самую новаторскую и романтическую область симфонического творчества композитора.

Из пяти симфоний Мендельсона две - «Итальянская» и «Шотландская» - удержались в мировом симфоническом репертуаре. Обе тесно связаны с классицистскими традициями.

«Итальянская симфония» (1833) была создана под непосредственным впечатлением поездки композитора по Италии. Для Мендельсона характерно, что в Италии он прежде всего увидел её живое народное творчество (в отличие от многих романтических художников, которых Италия привлекала как «музей Ренессанса» или страна «разбойничьей романтики»). Симфония проникнута светлыми, теплыми тонами итальянского фольклора.

В первой части воплотились образы весёлого танца. Своеобразное соединение итальянских народных интонаций с приёмами венской классической симфонии образует характерную черту Allegro vivace. Итальянские народно-песенные темы приобретают у Мендельсона форму «квадратных» периодов, типичных для венского классицистского стиля XVIII века. В сонатной схеме Allegro также нет отступлений от установившейся формы. Ясная группировка тематизма, целеустремлённая мотивная разработка выдержаны в духе венской танцевальной симфонии. Вторая часть - элегическая, с оттенками меланхолии - близка немецким песенным и хоровым традициям. Напевный менуэт лучезарностью и идилличностью напоминает музыку Моцарта. «Скерцозный», виртуозно инструментированный финал написан на основе народного итальянского танца - головокружительного saltarello.

Среди симфоний послебетховенского периода «Итальянская» выделяется своей гармоничностью, мелодической свежестью, пластикой формой. Нежная, «акварельная» инструментовка, богатая множеством тонких нюансов, придаёт ей особенное обаяние.

«Шотландская симфония» (1830-1842), начатая одновременно с «Итальянской», была закончена лишь двенадцать лет спустя. Она представляет интерес как обобщение и поэтизация бытовой, преимущественно лирической музыки.

В отличие от солнечной «Итальянской», на «Шотландской симфонии» лежит печать суровости и меланхолии. Так Мендельсон воспринял северную природу страны, её мрачные исторические предания и своеобразный бытовой колорит. Симфония отличается от «Итальянской» и более субъективным, лирическим настроем, и более широким и контрастным кругом образов. В её музыке ощутимы следы воздействия новейшего симфонизма (сюда относятся последняя симфония Шуберта, первые симфонические произведения Шумана), романтической камерной музыки (прежде всего «Песня без слов» самого Мендельсона) и бытового городского романса. Это отразилось и в новаторских тенденциях трактовки формы, и в особенностях мелодического стиля.

Развернутое вступление, построенное на лирической «романсной» теме, предваряет меланхолическое Allegro un poco agitato и подготавливает его интонационно. Господство песенных и танцевальных тем опять-таки указывает на преемственность с венской классической музыкой. Но интонационная выразительность, связанная с современным городским романсом, придаёт «Шотландской симфонии» новый задушевно-элегический оттенок, характерный для немецкого романтического симфонизма в целом.

Самая оригинальная часть симфонии - скерцо - окрашена подлинно народным колоритом. Солирующий кларнет подражает тембру шотландской волынки. По мере развития темы её народный ладовый колорит затушёвывается, но хороводный характер музыки выдержан до конца. Радужное скерцо с его тонкой и яркой игрой оркестровых и гармонических красок контрастирует с сумрачной инструментовкой и романсной чувствительностью других частей симфонии.

В Adagio Мендельсон стремился воплотить свои впечатления от исторических памятников Шотландии, от мрачных легенд, возникших вокруг романтизированной личности Марии Стюарт. Но в музыке Adagio нет трагического пафоса. Она близка «Песням без слов» по чувствительному настроению и по характерным выразительным приёмам.

Развёрнутый оживлённый финал возвращает слушателя в интонационную сферу Allegro. Это наиболее динамичная часть цикла. Он заканчивается просветлённой торжественной кодой-вершиной развития всей симфонии.

Новаторство в трактовке формы проявляется, прежде всего, в интонационном единстве тем и частей. Так, лирической теме вступления интонационно родственны: главная тема первой части, побочная тема (которая является лишь полифонизированным вариантом главной), заключительная тема, заключительная тема финала и тема коды.

Отсутствие перерывов между частями и единая общая кульминация в конце придают «Шотландской симфонии» черты общности с симфонической поэмой.

Менее удались Мендельсону симфонии, претендующие на продолжение бетховенских героических традиций. В «Реформационной»d-moll,посвящённой Лютеру, заканчивающейся хоровым финалом, и в симфонии-кантате «Хвалебный гимн» Мендельсон пытался следовать по пути Девятой симфонии Бетховена (одно из наиболее любимых им произведений). Но музыка этих двух сочинений содержит много общих мест и лишена внутренней драматичности.

И только в гениальном скрипичном концерте e-moll (1844) Мендельсон достиг той высокой драматичности, которая позволяет говорить о следовании бетховенским симфоническим традициям. Вместе с тем это произведение от первого до последнего звука овеяно романтической поэзией.

В концерте - одном из последних и самых зрелых инструментальных произведений Мендельсона - сосредоточены наиболее характерные черты творчества композитора: песенная лирика, романтическое чувство природы, искрящаяся скерцозность. Замечательная красота и выразительность всех деталей изложения, красочный и тонкий инструментальный колорит сочетаются с классицистской строгость форм. При этом Мендельсон создаёт новый тип романтической сонатности, в котором побочная партия, олицетворяющая собой образы мечты, вытесняет более «действенную» главную. Композитор пытается слить три части цикла и этим приближается к романтически-поэмному типу симфонизма. Мендельсон достигает в скрипичном концерте той эмоциональной силы и приподнятости, которых ему нередко не хватало в других симфонических произведениях.

Появление скрипичного концерта Мендельсона стало крупнейшим событием в инструментальной музыке послебетховенского периода. В годы широкого распространения поверхностных, внешне эффектных концертных пьес, когда, по ироническому выражению Шумана, некоторые процветающие композиторы сначала сочиняли виртуозные пассажи, а потом задумывались над тем, как бы заполнить промежутки между ними, концерт Мендельсона, наряду с аналогичными произведениями Шопена и Шумана, выделяется серьёзностью чувства и художественным совершенством.

Он сыграл большую роль и в обогащении технических ресурсов современного скрипичного исполнительства. Но у Мендельсона новые виртуозные приёмы были неразрывно связаны с поэтическими образами. Показательно, что, вопреки обычаю, который давал право исполнителю играть каденцию по собственному выбору, Мендельсон сам сочинил её и вписал в ноты, органически связав со стилем и формой произведения.

Широта образов, яркость, вдохновенность и бетховенская драматичность делают скрипичный концерт лучшим симфоническим произведением Мендельсона и одним из наиболее выдающихся явлений в мировой скрипичной литературе.

***Оратории Ф. Мендельсона.***

Подобно Шуману и Вагнеру, Мендельсон мечтал о создании немецкой национальной оперы - возвышенной, драматичной и народной. На протяжении всей жизни он искал либретто, которое дало бы ему возможность сочинить оперу, по своему идейному уровню и драматизму подобную пьесам Шиллера и Гёте. В конце жизни он обратился к сюжету «Лорелеи» по тексту Гейбеля; смерть композитора прервала работу над оперой.

Трудно давать оценку незавершённым замыслам художника. Однако можно предположить, что Мендельсон вряд ли смог стать тем смелым преобразователем оперного искусства, потребность в котором остро ощущалась в Германии. Композитор сам признавался, что если современная эпоха требует в музыкальном театре вульгарного и низменного, то он расстанется с мечтой об опере и будет писать оратории. И в самом деле, две оратории Мендельсона - «Павел»(1834-1836) и «Илия»(1846-1847) – дали выход его устремлениям к серьёзной вокально-драматической музыке. Они сосредоточили в себе возвышенные, демократические идеи композитора.

Оратории написаны на сюжеты из «Священного писания». Мендельсона восхищала художественно-поэтическая сторона библейских сказаний. Несомненную роль в выборе тем сыграли также традиции баховских и генделевских ораторий.

В музыкально-драматической композиции «Павла» и «Илии» очевидна преемственность с классицистскими образцами. Однако их художественная сила заключается не в этом. Наоборот, при сопоставлении с хоровыми произведениями Генделя, Баха и Бетховена оратории Мендельсона несомненно проигрывают. Слишком явно ощутимо противоречие между монументально-героическим замыслом и его реальным воплощением. Философские мотивы легенд получили у Мендельсона не героическую трактовку, принятую у классиков, а лирическую. Кроме того, отлично владея техникой контрапункта и хорового письма, Мендельсон всё же мыслил преимущественно в гармоническом «песенно-фортепианном» стиле. В его произведениях нет той подлинно классической полифонии, которая придаёт хорам звуковую насыщенность, напряжённость и внутренний драматизм, соответствующие героическому характеру ораториального жанра.

Но «Павел» и «Илия» представляют большой художественный интерес как образцы вокально-хорового искусства романтиков. Оригинально и выразительно воплощены здесь интимные, элегичные, лирико-созерцательные настроения. Разнообразны преломления лирических образов. Музыкальный диапазон ораторий простирается от прозрачного звучания возвышенного хорального склада до шубертовской красочной романсности и интимной лирики «Песен без слов», от энергичной маршевости до передачи углублённой «бетховенской» созерцательности.

При этом оба произведения, и в особенности «Илия», покоряют своей артистической вдохновенностью, чистотой стиля и совершенством воплощения. Некоторые из сольных номеров приобрели большую популярность, вошли в быт почти как народные песни. Только противоречие между монументальными внешними формами оратории и их лирическими камерными образами можно объяснить незаслуженное забвение этой выразительной и благородной музыки. Подобного противоречия нет в единственной светской оратории Мендельсона, написанной к поэме Гёте «Первая Вальпургиева ночь»(1831-1842). Композитор назвал своё произведение балладой.

Поэма Гёте, рисующая столкновение жизнерадостных языческих обрядов с аскетизмом христианских ритуалов, выражала идею борьбы против тирании церкви. В балладе Мендельсон воплотились образы светлой языческой поэзии в духе «романтики леса», господствовавшей в немецком сказочном фольклоре. Композитор достигает замечательной красоты в звучании хоров a cappella(восходящих к немецкому национальному стилю мужского хорового пения), великолепных красочных эффектов в гармонии, ясности, прозрачности музыкального языка.

***З А К Л Ю Ч Е Н И Е***

Своеобразна судьба творческого наследия Мендельсона. При жизни и некоторое время после смерти общественное мнение было склонно оценивать композитора как самого крупного музыканта послебетховенской эпохи. Во второй половине века появилось пренебрежительное отношение к наследию Мендельсона. Этому немало содействовали его эпигоны, в произведениях которых классические черты музыки Мендельсона выродились в академизм, а её лирическое содержание, тяготеющие к чувствительности, - в откровенную сентиментальность.

И все же между Мендельсоном и «мендельсоновщиной» нельзя ставить знак равенства, хотя и нельзя отрицать известную эмоциональную ограниченность его искусства. Серьёзность замысла, классическое совершенство формы при свежести и новизне художественных средств - всё это роднит творчество Мендельсона с произведениями, которые прочно и глубоко вошли в жизнь немецкого народа, в его национальную культуру.