

На правах рукописи
УДК: 78.08

ПОРИЗКО Екатерина Игоревна

**РОЛЬ ОРГАННЫХ СОНАТ ОР. 65 В МУЗЫКАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ
ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА–БАРТОЛЬДИ**

специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт–Петербург
2025

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Научный руководитель:

Волкова Полина Станиславовна

доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Франтова Татьяна Владимировна

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Мальцева Анастасия Александровна

доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Ведущая организация: **федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт–Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского–Корсакова»**

Защита состоится «18» ноября 2025 года в 14.00 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт–Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт–Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001144.html

Автореферат разослан « » сентября 2025 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент

Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования обусловлена неиссякаемым интересом к многогранному творчеству Ф. Мендельсона–Бартольди, в том числе к произведениям композитора, написанным для органа. В частности, Сонаты для органа ор. 65 Ф. Мендельсона–Бартольди предлагают музыканту квинтэссенцию неисчерпаемых богатств технических и выразительных приемов этого инструмента. Подобно тому, как невозможно представить профессионального пианиста, ни разу не обратившегося к ХТК Баха, освоение искусства игры на органе невозможно без учета органных сонат ор. 65 Ф. Мендельсона–Бартольди, ставших азбукой для стремящихся приобрести профессиональные навыки исполнителей.

Не менее актуальным в данном контексте видится и то, что творческий метод композитора всеобъемлюще вписывается в современное пространство эксперимента, вовлекающее в себя новые жанры, формы, идеи коллажа, стилизации и неоклассицизма. Подобное положение дел обусловлено тем, что Мендельсон обладал глубокими познаниями музыки предшествующих эпох¹. Имея доступ к лучшим нотным библиотекам, он опирался не только на творчество Баха, преемником композиторской школы которого он является, но и в равной степени музыку Ренессанса и раннего барокко. К сочинениям, в которых полифоничность как принцип мышления и опора на старинные формы и жанры представлены ярчайшим образом, могут быть отнесены симфонии Мендельсона для камерного и симфонического оркестров, ораториальные произведения и органные сочинения, в первую очередь, его Сонаты ор. 65. Последние представляют безусловную ценность в силу сочетания в них полифонической техники, старинных форм с достижениями музыкального классицизма и романтическим восприятием мира.

Помимо этого, об актуальности диссертационного исследования свидетельствует растущий интерес профессионального сообщества к выразительным возможностям органа как инструмента, ассоциирующегося с сакральным опытом, вследствие чего происходит расширение современного инструментария многих образовательных и концертных организаций в России и за рубежом². Здесь же следует упомянуть открытие классов и

¹ Общеизвестно, что в XIX веке Ф. Мендельсон–Бартольди был ведущей фигурой среди тех, кто сыграл решающую роль в широком распространении музыки барокко и творчества И. С. Баха. Необходимо отметить и знание Мендельсоном музыки XVI–XVII вв., на что указывает П. Мерцер–Тэйлор. Описывая знакомство Мендельсона с экспертом по Палестрине Джузеппе Баини (Giuseppe Baini), произошедшее в 1830–1831 гг. в Риме, автор свидетельствует о погружении маэстро в изучение итальянской духовной (sacred) полифонии по коллекции Фортунато Сантини (Fortunato Santini). Подробнее об этом см.: Mercer-Taylor P. Mendelssohn and the Institution(s) German Art Music // The Cambridge Companion to Mendelssohn. Cambridge, 2004. P. 19.

² В Карельской филармонии в г. Кондопога в 2006 г. был установлен второй орган фирмы *Rudolf von Beckerath*, в Белгородской филармонии в 2010 г. — орган фирмы *Eule*; в Курской филармонии в 2020 г. появился цифровой орган фирмы *Johannus*; в малом зале Санкт-Петербургской государственной консерватории в 2009 г. разместился орган фирмы *Eule*; в зале Мариинского театра в 2009 г. прошла установка большого французского органа; в Таврическом дворце Петербурга в 2010 г. — испанского органа; в Большом театре в Москве в 2013 г. — немецкого органа; в концертном зале «Зарядье» в Москве в 2019 — органа фирмы *Mühlhausen*. Наряду с этим множество инструментов было отреставрировано, что показывает заметно повысившийся рост потребности слушателей в духовной музыке.

кафедр органа не только в высших и средних специальных учебных заведениях, но и в ряде музыкальных школ. Имеются в виду: музыкальная школа им. Н. А. Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге, Гатчинская детская музыкальная школа им. М. М. Ипполитова-Иванова, Царскосельская гимназия искусств имени А. А. Ахматовой в Пушкине и др.

Также актуальность настоящей научной работы определяется тем, что многие концертирующие органисты Европы хранят в своей творческой копилке помимо прелюдий и фуг Баха органные Сонаты ор. 65 или Прелюдии и фуги ор. 37 Мендельсона. Не случайно в престижных международных органных конкурсах одно из сочинений Мендельсона является обязательной частью конкурсного репертуара органистов. Такая традиция характерна для международного конкурса им. М. Таривердиева, международного органного конкурса им. А. Ф. Гедике, конкурса им. В. Ф. Одоевского и практически всех органных конкурсов, организующихся на территории Германии³.

Наконец, своевременность предпринятого диссертационного исследования опознается в череде юбилейных дат, связанных с жизнью и творчеством композитора. Достаточно вспомнить, что в 2024 году культурная общественность праздновала 215 лет со Дня рождения мастера; 2025 год отмечен 180-летием со времени выхода в свет Сонат для органа ор. 65 и 185-летием с момента появления нового жанра Симфонии-кантаты „*Lobgesang*“; 2026 год ознаменован 180-летием премьерного представления оратории «*Илия*»; 2027 год маркирует 190-летие со дня первого представления Оратории «*Павел*» и 180-летие со дня смерти композитора. Примечательно, что все эти события неотделимы от процесса реформирования евангелической, лютеранской и католической церковной жизни в Германии и других европейских странах, вызванным секуляризацией общества, изменением его ценностных доминант. При этом именно церковная музыка удерживает членов общин и привлекает внимание нерелигиозных людей к церковной деятельности⁴, что мотивирует директоров церкви, канторов и церковных музыкантов на обращение к духовному наследию XVII–XIX вв., в особенности к творчеству Мендельсона-Бартольди.

На фоне столь масштабного приношения мастеру со стороны исполнителей теоретические штудии музыковедов, обращающих свой взор на органные произведения композитора, выглядят гораздо скромнее. Несмотря на то, что новаторские черты с неизменностью обнаруживают себя в симфониях Мендельсона, в его музыке для камерных составов вопрос о том, насколько искания мастера в области формы, гармонии и стиля

³ Архиепархия г. Падерборна в 2022 г. выпустила запись всех органных сочинений композитора, а в 2025 г. главная евангелическая церковь Штутгарта выступила инициатором цикла концертов духовной музыки Мендельсона. Перечислить все церкви или филармонии, в которых за последние два года были исполнены органные сочинения композитора, не представляется возможным, настолько велика их частотность.

⁴ См. результаты 6-го исследования жителей Германии (опрос членов церкви), прошедший в 2023 году [6. *Kirchenmitgliedschaftsuntersuchung 2023*]. URL: <https://kmu.ekd.de/>

предвосхитили тенденции XX века, оказывается наименее раскрытым. Все это дает основание утверждать, что исследование органных сочинений композитора сохраняет свою актуальность до настоящего времени.

Степень разработанности темы исследования. В последнее время интерес к творчеству Мендельсона как у российских, так и у зарубежных музыковедов сильно возрос. Спектр поднимаемых вопросов оказывается предельно широким. Это отдельные произведения, биографические данные, общение Ф. Мендельсона с его современниками, личность Ф. Мендельсона в целом. Подавляющее большинство исследований выполнены на немецком или английском языках. Помимо этого существуют как переводные, так и оригинальные издания на русском и других языках (например, финском, французском и итальянском). В их числе заслуживают упоминания публикация Т. Бочковой «Феликс Мендельсон–Бартольди», где автор значительное место отводит общему обзору органного творчества композитора, работа Вл. Протопопова «Полифония Р. Шумана и Ф. Мендельсона» и раздел о полифонии Мендельсона в 7-ми томном издании «История полифонии», статьи Р. Шумана, содержащие сведения об органных концертах, Прелюдиях и фугах ор. 35 для фортепиано Ф. Мендельсона–Бартольди. Известны и диссертационные работы на данную тему.

Исследования на немецком и английском языках составляют обширную часть библиографии и могут быть сгруппированы следующим образом: первоисточники (эпистолярное наследие композитора и его современников); биографические исследования (научно–популярные и научные, XIX–XX вв., современные изыскания); аналитические описания, посвящённые отдельным произведениям или жанрам; источниковедческие работы. Среди исследований органных сонат композитора привлекательна публикация Й. Хэтвей. К сожалению, вопрос анализа особенностей строения этих сонат в своеобразном преломлении форм эпохи барокко, классицизма и романтизма автор оставляет за кадром. Среди наиболее важных работ отметим монографию Ларри Тодда «Мендельсон. Жизнь в музыке», издание «Мендельсон: его музыка в истории», подготовленное учеными Оксфордского университета, и «Кембриджский путеводитель по Мендельсону». Здесь же назовем предисловия к изданиям органных сочинений композитора, которые содержат важные справочные и источниковедческие сведения, поскольку свои вступительные статьи авторы сопровождают цитатами из писем композитора об истории создания органных сонат и времени его обучения игре на органе.

В этом же ряду следует отметить каталоги произведений Мендельсона в приложениях к его первым биографиям, хотя в силу объективных причин в них не получили отражения многие сочинения композитора, известные в настоящее время. В связи с этим заслуживает отдельного внимания каталог произведений Мендельсона, составленный на финском языке Хейкки Пороилой. Каталог делится на две части: в первой перечисляются произведения с опусом, вторая содержит алфавитный каталог произведений без опусов (в том числе и тех произведений, которые впоследствии вошли в

опусы). Это небольшое по объему издание открывает для исследователя еще один полифонический жанр Мендельсона – канон. При анализе списка оказывается, что Мендельсону принадлежат 55 канонов⁵, которые еще не получили должного рассмотрения в научной литературе. Не менее досадным видится и тот факт, что на периферии научной мысли остаются вопросы о методе композиторской работы с жанром органных сонат, полифонической технике. Столь же незначительны и работы по анализу фуг.

Объект исследования: музыкальное наследие Ф. Мендельсона–Бартольди.

Предмет исследования: Сонаты для органа ор. 65.

Цель исследования: выявить влияние содержания и структурных закономерностей Сонат для органа ор. 65 на ораториальное и симфоническое творчество композитора, в том числе на становление и развитие жанра органной сонаты в XIX и XX вв.

Задачи исследования:

- 1) рассмотреть органное наследие Мендельсона в контексте лютеранского «учения о призвании»;
- 2) установить и классифицировать типологические черты композиционной структуры органных сонат Мендельсона;
- 3) сформулировать и описать специфику использования сонатной формы и фуги, в том числе симультанного, в Сонатах для органа ор. 65;
- 4) систематизировать формы работы композитора с хоралом в Сонатах для органа ор. 65 и других церковных сочинениях;
- 5) обозначить ведущие приемы формообразования органных сонат Мендельсона в их проекции на иные жанры в творчестве композитора;
- 6) провести сравнительный анализ органных сонат Мендельсона с жанром органной сонаты в XIX и XX вв.

Теоретико–методологические основы исследования складывались при обращении к созданным в разное время трудам российских и зарубежных ученых, затрагивающих вопросы: *теологии, философии и церковной музыки* (П. Вестермайер, Н. Г. Грибунина, А. Клостерманн, А. С. Ключев, М. Лютер, А. А. Мальцева, Ф. Меланхтон, Х. Мозер, Л. Д. Рид, Н. С. Серегина, К. Г. Феллер, Ю. Шуманн, Э. Уилсон–Диксон); *истории музыки* (Э. Бюкен, В. С. Галацкая, Г. В. Крауклис, В. Д. Конен и др.); *теории анализа и строения музыкальных форм* (Б. Асафьев, А. Н. Дмитриев, В. А. Золотарёв, Х. Ляйхтентритт, А. П. Милка, Д. де ла Мотте, В. В. Протопопов, Е. А. Ручьевская, И. В. Способин, Ю. Н. Тюлин, Б. Тэйлор, Т. В. Франтова, В. А. Цуккерман, К. И. Южак); *источниковедческие и монографические исследования*, посвященные Ф. Мендельсону–Бартольди (Г. Х. Ворбс,

⁵ Для сравнения: у композитора восемь тетрадей по шесть «Песен без слов», то есть в общей сложности 48 миниатюр. Помимо известных и опубликованных опусов прелюдий и фуг (35, 37), ему принадлежат ещё 33 фуги без опуса, в том числе для струнного квартета (16 фуг), для фортепиано (7 фуг) и для органа (9 фуг). Подробнее см.: *Poroila H. Yhtenäistetty Felix Mendelssohn Bartoldy. Helsinki: Suomen musiikkikirjasto yhdistys, 1998. S. 28–29.*

В. Ф. Дамс, М. В. Иванов–Борецкий, А. К. Кенигсберг, К. Х. Кёхлер, А. С. Курцман, Л. Тодд).

Методы исследования: источниковедение, сравнительный, контекстуальный и интертекстуальный анализы, биографический и теоретический методы, исторический и теоретический подходы. Эмпирическая база основывается на анализе и обобщении работы церковных музыкантов, в том числе Германии и наблюдении за исполнительской деятельностью органистов в России и Европе.

Материал исследования: органное сочинение Мендельсона (Сонаты ор. 65; Прелюдии и фуги Ор. 37, Прелюдия *d-moll* без указания опуса, Оратории «Илия» и «Павел», Симфония № 5 «Реформация»), имеющиеся литературные и музыкальные первоисточники, в том числе рукописи композитора и его современников, музыковедческие труды российских и зарубежных ученых.

Положения, выносимые на защиту:

1. Органное сочинение Мендельсона–Бартольди выступают в качестве репрезентанта духовных концептов композитора, определяющих специфику его музыкального мышления (музыкальной эстетики).

2. Органное сочинение Мендельсона выполняют роль творческой лаборатории композитора, кристаллизуя особенности его стиля, отчётливо проявляемые в жанре ораторий «Павел» и «Илия».

3. Сонатный цикл в органном Сонатах ор. 65 сочетает барочные, классические и романтические традиции в области формообразования.

4. В органном творчестве Мендельсона сосуществуют как приемы, наследующие опыт органного творчества И. С. Баха (обращение к хоралу, активное использование полифонической техники и старинных форм), так и собственные достижения, воплощенные исключительно в органном произведении композитора (сближение гомофонно–гармонического и полифонического типа изложения материала, использование сонатной формы бетховенского типа (вступление, экспозиция, разработка и кода с элементами разработки) и, наконец, синтез сонатной формы и фуги).

5. В фугах из органного Сонат Мендельсона наблюдаются отмеченные авторским почерком сочетания полифонической и гомофонно–гармонической техники, заключающиеся в единовременном сочетании признаков фуги и сонатной формы, в сближении гомофонного и полифонического типов мышления, в том числе в использовании сонатной формы или черт сонатности как формы второго плана.

6. В органном Сонатах ор. 65 Мендельсона просматриваются закономерности синтеза сонатной формы и фуги, проявляющиеся в наличии форм второго плана, создании многоуровневых композиций, в которых каждая из форм (соната и фуга) могут быть прослежены как последовательно, так и в единовременности слияния признаков этих форм.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена тем, что впервые:

1) переведены на русский язык и собраны воедино фрагменты переписки Мендельсона с друзьями, которые показывают значимость религиозных основ лютеранского вероисповедания для духовной музыки композитора, книги Дж. Хэтвея «Анализ органных произведений Ф. Мендельсона, изучение особенностей их структуры» и вступительная статья К. М. Шмидта к изданию органных сочинений композитора, представлены факты из жизни Ф. Мендельсона, позволяющие судить о нем как о церковном музыканте;

2) в ходе музыковедческого анализа органных сонат оп. 65 обозначены новаторские черты в области формообразования (синтез, сочетание сонатной формы и фуги в рамках одного музыкального произведения), предвосхищающие становление современной органной сонаты и органной симфонии (А. Г. Риттер, М. Регер, Й. Райнбергер, П. Хиндемит, Ю. Ройбке, Ш.–М. Видор, М. Таривердиев, Ж.–П. Люге);

3) систематизированы формы работы композитора с хоралом на примере Сонат для органа оп. 65 и других церковных сочинений;

4) выявлено влияние органных сонат на ораториальное и симфоническое творчество Мендельсона;

5) прослежено влияние Сонат для органа оп. 65 на развитие жанра сольной органной сонаты в XIX и XX вв.;

6) обобщены теоретические положения, закладывающие основы анализа духовного музыкального наследия Ф. Мендельсона–Бартольди.

Теоретическая значимость работы заключается в ее междисциплинарности: работа вбирает в себя, помимо музыкознания, теологию и историю церковной музыки. Полагаем, такой подход отвечает современным требованиям науки в целом и помогает решать более глубоко и полно сходные с исследуемой нами теоретические проблемы. Аналитический материал, представленный в виде схем и таблиц, позволяет расширить границы восприятия органных сонат Мендельсона как в рамках истории музыки, так и в области теории строения музыкальных форм.

Практическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что полученное в ходе научной работы новое знание позволит исполнителям более тонко интерпретировать музыкальное наследие Ф. Мендельсона–Бартольди, что представляется важным как в области профессионального образования, так и просветительской деятельности. Результаты исследования могут использоваться в содержании таких учебных дисциплин, как «Музыкальная эстетика», «Полифония», «Анализ музыкальных форм».

Достоверность исследования подтверждается: опорой на обширный круг первоисточников (ноты, письма Мендельсона) и другой научный материал о творчестве Ф. Мендельсона–Бартольди; музыковедческим анализом; приведенными в приложении переводами разделов, посвященных исследуемой теме, которые были заимствованы из труднодоступных изданий, выпущенных за рубежом; аналитическими схемами и таблицами.

Апробация диссертации проходила:

- в виде выступлений с докладами на международных и всероссийских научных конференциях, семинарах Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2018; Санкт-Петербургского государственного университета, 2012–2013; Санкт-Петербургского политехнического университета, 2012; Краснодарского высшего военного училища им. генерала армии С. М. Штеменко, 2024–2025;
- при участии в конкурсах и соискании стипендий ⁶;
- в виде опубликованной монографии и научных статей в рецензируемых и периодических изданиях (4 статей ВАК, 9 РИНЦ), в том числе на иностранных языках;
- в ходе педагогической деятельности в МОУ ДОД «Детская школа искусств Красносельского района» и Высшей школе музыки и театрального искусства (г. Штутгарт);
- в процессе освоения практического опыта в евангелическо-лютеранских церквях: 2008–2014 в Токсово (ЕЛЦИ на территории России), 2014–2017 в Штутгарте (ЕЛЦ Германии), 2017–2019 в Дюссельдорфе (Мербуш) и земле Рейнланд;
- в концертно-просветительской деятельности в России и за рубежом.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Списка литературы, включающего 223 наименований (99 на русском языке и 124 на иностранных языках), пяти Приложений. Приложение 1 содержит нотные примеры, Приложение 2 демонстрирует перечень органных сочинений Ф. Мендельсона, в Приложении 3 представлен перевод фрагментов книги Дж. Хэтвея «Анализ органных произведений Ф. Мендельсона, изучение особенностей их структуры», Приложение 4 предлагает перевод вступительной статьи К. М. Шмидта к изданию органных сочинений композитора, Приложение 5 содержит список иллюстративных материалов.

⁶ В 2012 г. в конкурсе грантов для студентов и аспирантов Санкт-Петербурга и Ленинградской области автором был получен грант на научную работу «Органные сонаты Мендельсона». Его результаты представлены в докладе «Об особенностях строения органных сонат Мендельсона» на конкурсе докладов научно-практической конференции Политехнического университета; 2014–2016 гг. Е. И. Поризко – стипендиат Потанинского фонда.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрываются актуальность темы и степень ее изученности. Устанавливаются объект и предмет исследования, основная цель и круг задач, характеризуется теоретико–методологическая база, приводятся положения, выносимые на защиту, обосновываются новизна и достоверность исследования, его теоретическая и практическая значимость, излагается структура диссертации.

Первая глава **Органное творчество Ф. Мендельсона в аспекте духовных поисков композитора** состоит из двух параграфов. В первом параграфе *Духовная и церковная музыка: общее и особенное* показывается, что одним из духовных ориентиров для композитора была отстаиваемая братьями Вильгельмом и Александром фон Гумбольдтами идея, согласно которой язык – это обуславливающая духовное единство народа скрепа. Важность отмеченной установки подтверждается тем, что внутренняя форма языка как источник связывающей поколения энергии (*Energeia*) наиболее полно находит свое воплощение в интонационной стороне музыкальной формы⁷. Соответственно, для Ф. Мендельсона залогом искомого единства народа была и оставалась именно воплощенная в музыкальной форме интонация, в которой кристаллизовался характер обращенной к людям невербальной речи.

Предположительно, обсуждение вопросов, прямо или косвенно затрагивающих эту идею в переписке с младшим из братьев Александром, а также с умудренными опытом пасторами Бауэром и Шубрингом, в том числе упражнения в рисовании и склонность к полиглотству, обеспечивающему приобщение к иным культурным традициям, – всё это отразилось в музыке Мендельсона сполна. Потому и сегодня наследие мастера служит неиссякаемым источником вдохновения в деле преображения слабого от природы и вследствие этого уязвимого индивидуума в полноценную личность, устойчивость которой в переживаемых современным обществом трансформационных процессах определяется ее духовной целостностью.

Разводя понятия *духовная музыка* и *музыка церковная*, соискатель подчеркивает, что первая вбирает в себя любые сочинения Ф. Мендельсона, используемые в музыкальной работе в церкви (во время литургии, казуалиях и т.п.) и звучащие в концертах и прочих культурных мероприятиях общины. Такой подход находит подтверждение в наблюдениях О. А. Урванцевой. По мнению исследователя, к области духовной музыки относятся сочинения, «основанные на богослужебных, библейских или новозаветных текстах, на апокрифических и поэтических литературных источниках, на религиозных сюжетах и философско–нравственных концепциях»⁸. В свою очередь, к обиходным жанрам, исполняемым непосредственно во время церковной

⁷ Подробнее см.: Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. 265 с.

⁸ Урванцева О. А. Стилизовое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2011. С. 4.

службы, применяется понятие *церковная музыка*. Обозначенные дефиниции обусловлены следующим моментом. Фокусируя исследовательскую оптику на органной сонате ор. 65, традиционно относящихся к церковной музыке, необходимо исключить неизбежный в данном случае когнитивный диссонанс между органной сонатой и собственно церковной сонатой, наибольшее распространение получившей в XVII веке.

Констатируется, что пришедший на смену эпохи Реформации XIX век обнажил сложившиеся к этому времени в лютеранской церковной музыке контрасты. С одной стороны, возрождение интереса к собственно церковной музыке, с другой, – ее упадок, знаком которого стало низкое качество как сочинений, так и игры популяризирующих эти сочинения исполнителей. Их сглаживанию способствовало открытие в Берлине Королевского института церковной музыки, датируемое 1822 годом. Вместе с тем XIX век – время церковных реформ, начатых с Прусской Агенды короля Фридриха Вильгельма III, который искал «рецепт» литургического хорового пения в Санкт-Петербургской академической капелле. 22 ноября 1842 года Фридрих Вильгельм IV назначает Мендельсона «главным музыкальным директором», возложив на него обязанности «контроля и руководства церковной и духовной музыки»⁹. Относясь к назначению более, чем серьезно, композитор предпринял аналитическую работу по осмыслению роли церковной музыки в жизнедеятельности общины и ее места в литургии, что повлекло за собой переосмысление и наполнение новым содержанием этой области музыкального искусства.

Рассматривая личность Мендельсона–Бартольди в свете его церковного служения, соискатель видит в нём не только просветителя, «возродившего» Страсти по Матфею и открывшего Лейпцигскую консерваторию, но и самобытного мыслителя, наследующего от Баха тягу к старинным формам с их глубоким религиозным содержанием. Об отношении к сочинительству как некой миссии свидетельствуют подобные лейпцигскому кантору надписи в начале сочинений, например, *L.e.g.G.* [«Да будет мне ниспослана удача, Господи!»] или *H.d.m.* [«Помоги Ты мне!»]. Не случайно на вопрос друга композитора Эдуарда Девриента, почему Феликс не пишет чего-то популярного, чтобы быстрее завоевать славу, Мендельсон–Бартольди отвечает в духе лютеранского учения «о призвании»: «Пока ещё я буквально не умираю с голода, долг мой трудиться и писать то, к чему сердце руководит и тем отдать *долг признательности Тому* [Богу], кто правит более важными вещами, чем мы, жалкие существа»¹⁰.

Отсюда закономерен вывод о том, что интерес Ф. Мендельсона к старинной музыке, к полифонической композиторской технике служит воплощению его религиозных взглядов и философских интуиций. Благодаря такому синтезу в сфере духовной музыки, обретающей статус творческой лаборатории композитора, возникают новые жанровые наклонения,

⁹ „zum «General-Musik-Direktor» ernannt und ihm «die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik» übertragen“. *Nitschke H.* Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik. S. 102.

¹⁰ *Мендельсон-Бартольди Ф.* Письма [Reisebriefe]. Санкт-Петербург: Ф. Стелловского, 1863. С. 11.

сопровождающиеся рядом авторских уточнений: “*Kirchensymphonie*” [«церковная симфония»] и “*Sinfoniekantate*” [«симфония–кантата»]. Подобный опыт репрезентирует симфония “*Reformation*”, 1829/1830 [«Реформация»] и “*Lobgesang*”, 1840 [«Хвалебная песнь»].

Во втором параграфе **Органные сочинения как экспериментальная площадка композитора** раскрываются причины обращения мастера к сочинениям для органа. Первая видится в выражаемом Мендельсоном пиетете по отношению к Баху, переживанием им благоговения (*Ehrfurcht*) перед баховским наследием, в лоне которого у него рождается сохранившееся на всю жизнь тяготение к полифонической технике. Ее азы постигались в процессе обучения у Карла Фридриха Цельтера – немецкого композитора, руководителя певческой капеллы в Берлине. В виртуальном изображении музыкального генеалогического древа связь Цельтера с великим кантором просматривается благодаря его педагогу Карлу Фридриху Фашу, чей отец Иоганн Фридрих Фаш был учеником Иоганна Себастьяна.

Вторая причина кроется в том, что органные сочинения связывались композитором с возможностью творческого экспериментирования. Свидетельство тому – неоднократное возвращение Мендельсона к уже созданным произведениям, продолжение работы над ними, воплощение найденных при этом образных или тематических особенностей, вариантов построения форм в других сочинениях – ораториях, симфониях, симфонии–кантате. Третья причина определяется единством композиторского и исполнительского стиля маэстро, оказавшем влияние на процессы формообразования в органной музыке Мендельсона. На это указывает ряд факторов:

- обучение Мендельсона у разных педагогов–органистов – А. В. Баха, К. Г. Ринка, Ф. В. Бербера;
- существенная эволюция его органного творчества, что демонстрируют в *раннем периоде* (1820–1833) такие сочинения, как Прелюдия *d–moll*, *Andante D–dur*, *Passacaglia g–moll*, хоральная партита „*Wie groß ist das Allmächt’gen Güte*“ и др.); в *среднем* (1834–1838) – Три прелюдии и фуги ор. 37; в *позднем* (1844–1845) – Сонаты ор. 65;
- синхронность процессов работы над органными сочинениями и более крупными церковными опусами (например, оратория «*Павел*» (1835) создавалась параллельно с циклом прелюдий и фуг ор. 37; «*Илия*» (1846) – с органными сонатами);
- изменении творческого метода под воздействием других жанров духовной музыки, например, хорала.

В отношении последнего важно понимать, что Мендельсон не стремится создать церковный колорит или «флер» горнего мира за счет введения цитаты напева. Напротив, он привносит хорал в новые жанры (сонаты, церковной симфонии, симфонии–кантаты), переосмысливая старинные формы. Показательной в данном случае становится кантата „*Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*“, которая является своего рода хоральной прелюдией, но не для органа соло, как это было у И. С. Баха, а для хора. В

числе характерных приемов композиторской работы в органных сонатах Мендельсона соискатель называет цитирование и самоцитирование, типология которых определяется: прямым цитированием хора; аллюзией, при которой мелодия хора прочерчена лишь пунктирно; цитатой из других (не хоральных) произведений, самоцитатой.

Отмечается, что в области органной сонаты Мендельсон осуществил практически невозможное, соединяя сонатную форму и хорал. Отдавая себе отчет в том, что их «... комбинация ... должна была привести к структурным проблемам...»¹¹, композитор непрестанно пробует и ищет варианты такого сочетания. Их классификация представлена на уровне: цитирования хора в четырехголосном изложении, максимально приближенном к варианту в литургии; введения *cantus firmus* с хоральной мелодией; переосмысления первой строфы хора как тематического материала для фуги; своеобразной стилизации хора в четырехголосном изложении; жанровой стилизации. В данном контексте далеко не случайной видится позиция Готхольда Фротшера¹², по мнению которого органные сонаты Мендельсона могут рассматриваться в качестве эталона «хоральных сонат».

К произведениям, стоящим на грани эксперимента и традиций, соискатель относит *Прелюдии и фуги ор. 37*. Доказывается, что, по сути, традиционными являются все три фуги цикла, однако переосмысление жанра по отношению к барочной традиции, эксперименты в области формы, задают движение формы в сторону прелюдий, каждая из которых имеет свое характерное строение. Прелюдия №1 является фугой, Прелюдия №2 – сонатной формой с фугато в зоне разработки, Прелюдия №3 представляет собой двойную фугу. Таким образом, в процессе переосмысления старинного цикла «Прелюдия и fuga» Мендельсон создает три его новые трактовки: fuga и fuga, соната и fuga, многотемная fuga и fuga.

Во Второй главе **Сонаты для органа ор. 65** решаются общие вопросы композиции сонатных циклов, показывается специфическое в соотношении строения фуг и сонатной формы не только в Сонатах, но и других сочинениях для органа. В первом параграфе ***Фуга и полифоническая техника в органных Сонатах ор. 65*** выявляется место органных сонат в творчестве композитора, демонстрируются случаи использования сонатной формы в органных сонатах, в том числе как формы второго плана. Поиск ответа на вопросы, связанные с жанром сонаты, дают соискателю основание утверждать, что соната предстает как: 1) циклическое явление, актуализированное в понятии «сонатный цикл», 2) определённая форма – «сонатная форма», 3) формообразующий фактор, репрезентированный через принцип «сонатности». Пунктирно рассматриваются вопросы интерпретации органных сонат, реконструкции звукового идеала органа Мендельсона, дается характеристика органам, на которых композитор исполнял свои сонаты.

¹¹ Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2011. № 2 (9). С. 43.

¹² „Choralsonate...“. Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Zweiter Band. Berlin: Verlag Merseburger, 1959. S. 1171.

Периодизация фаз работы над ор. 65 включает, по мнению соискателя, следующие периоды: 21 июля – 10 сентября 1844 (11 пьес); 19 декабря 1844 – 27 января 1845 (15 пьес). Каждый из них раскрывает факты истории создания органных сонат. Соискатель настаивает на том, что общая композиция опуса и каждого из сонатных циклов сложилась у Мендельсона лишь в процессе работы, отмеченной долгими творческими исканиями в области названия цикла. Они берут свое начало от предложенного издательством «волонтери для органа» и авторской версии «школа для органистов» до окончательного варианта, также принадлежавшего композитору, «шесть больших сонат». По мысли соискателя, это придает сонатам сюитный принцип строения циклов. Анализ современных, наиболее часто используемых изданий этих сонат обнаружил их соответствие традиции церковной сонаты (*sonata da chiesa*) с одной существенной оговоркой. Композитор избегает ее «дословного» повторения.

Классификация моделей строения цикла, на которые опирается Мендельсон в ор. 65 с учетом того, что количество частей не является стабильным, показала изменения формы от сонаты к сонате. Соискатель констатирует наличие:

1) классического четырехчастного сонатного цикла условно бетховенского типа, подобно Сонатам №№ 1, 4;

2) принципа внедрения фуги, наследующего идеи формообразования поздних сонат Л. ван Бетховена¹³, квартетов Й. Гайдна¹⁴ как, например, в Сонате № 2;

3) романтического цикла с медленным финалом в Сонатах №№ 3, 6, наблюдаемого в «Неоконченной симфонии» *h-moll* Ф. Шуберта;

4) традиции внедрения вариаций в I часть вместо сонатной формы, идущей от Моцарта (Соната *A-dur*, KV 331), обнаруживаемой в Сонате № 6.

В результате сравнительного анализа доказывається, что использование полифонической техники является одной из отличительных черт духовной музыки Мендельсона в целом и его органных сонат в частности. Соискатель отмечает, что в один год с изданием органных сонат выходит первая органная Соната А. Г. Риттера, четыре сонаты которого были и остаются менее известными. В то же время появление сольных органных сонат является ожидаемым событием XIX века, инициируя толчок для бурного расцвета и развития этого жанра вплоть до органных сонат XX века.

Анализируя различные полифонические приемы, соискатель предлагает классификацию фуг, присутствующих в цикле ор. 65. Утверждается, что в каждой из сонат, хотя бы в одной из ее частей, наличествует фуга. В их числе называются:

1) простая фуга;

¹³ Фуга становится одной из тенденций поздних сонат Бетховена — традиция, судя по всему, берущая свое начало от В. А. Моцарта (фуга — финал цикла в Симфонии № 41 «*Jupiter*») и квартетов Й. Гайдна.

¹⁴ Подробнее о полифонической технике в квартетах Гайдна см.: Янкус А. И. Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна. СПб.: Типография ЦСИ, 2004. 110 с.

- 2) fuga с сопровождением (термин А. П. Милки¹⁵);
- 3) двойная контрапунктическая fuga;
- 4) fuga на хорал;
- 5) фугато.

Делается вывод, согласно которому форма фуги в сонате обладает собственной композиционной и драматургической функциональностью:

- фуги применяются в качестве самостоятельной части (Соната № 2, IV часть; Соната № 6, II часть);
- выступают одной из составных частей сложной двух– или трехчастной формы (Соната № 1, IV часть; Соната № 3, I часть; Соната № 4, I часть (фугато) и IV часть);
- атрибутируются с позиции формы второго плана (Соната № 1, I часть; Соната № 5, III часть).

Подчеркивается оригинальность включения полифонической техники Мендельсона в драматургию органных сонат в качестве: 1) интенсификации развития путем соединения принципов полифонического и гомофонно–гармонического формообразования в рамках одной части; 2) симфонизации и накопления напряжения при помощи проведения темы фуги одновременно в нескольких голосах, а также благодаря терцовым и секстовым удвоениям темы, что отличается от последовательного вступления голосов друг за другом в стретте; 3) репрезентанты обновления тематизма (темы фуг или фугато обогащаются символами путем введения в них цитат или самоцитат). Все это позволяет признать, что в органных сонатах ор. 65 происходит возрождение старинных форм: двойной фуги над цитатой хорала (I часть, Соната № 3); простой фуги (IV часть Сонат № 1; № 2 и № 4; II часть Сонаты № 6); фуги на хорал (II часть, Соната № 6).

Во втором параграфе *Классификация фуг в сонатах для органа* соискатель констатирует, что в Сонатах для органа ор. 65 Мендельсон не раз обращался к форме фуги. Все шесть сонат содержат хотя бы одну часть, в которую включена fuga. В целом в ор. 65 присутствуют: простая fuga; fuga с сопровождением; двойная контрапунктическая fuga; fuga на хорал; фугато; черты двойного фугато. Обращается внимание на то, что место фуги в цикле может быть различным так же, как и ее драматургическая роль: fuga являет собой итог всего цикла, занимая финальное место, как, например, в Сонатах №№ 1, 2, 4; на часть, написанную в форме фуги, приходится важная смысловая роль, как в Сонате № 6, где от романтически–стремительной, драматичной I части fuga готовит переход к образной сфере философски–созерцательного финала. С точки зрения организации сонатного цикла особенно интересно то, что Мендельсон использует фугу и в I части сонатного цикла, как это представлено в Сонатах №№ 1, 3. Отвечая на вопрос, какова функция фуг в этих сонатах, соискатель отстаивает следующую мысль:

¹⁵ Милка А. П. Полифония. Учебник. Часть 2. СПб.: Композитор, 2016. 248 с.

- фуга применяется в качестве: самостоятельной части (Соната № 2, IV часть; Соната № 6, II часть);
- одного из разделов в сложной форме;
- одной из составных частей сложной двух– или трехчастной формы (Соната № 1, IV часть; Соната № 3, I часть; Соната № 4, I часть (фугато) и IV часть);
- формы второго плана (Соната № 1, I часть; Соната № 5, III часть).

В числе некоторых тенденций и приемов, используемых Мендельсоном как на уровне формообразования, так и на уровне мотивно–тематической работы с темой фуги, выделяются:

- соединение в рамках одной части принципов полифонического и гомофонно–гармонического формообразования (мотивно–тематическая работа с темой фуги);
- наличие предыктовых разделов, которые пришли из сонатной формы;
- многосоставность интермедий как результат несовпадения границ полифонической и гомофонно–гармонической форм;
- частое обращение к фуге с сопровождением, ввиду того что форма фуги «включается» в один из разделов более сложной формы, и не всегда сольное проведение темы возможно;
- симфоническое мышление (секстовые и терцовые удвоения тем; переход темы из одного голоса в другой в одном проведении ¹⁶);
- особенности тематизма (ядро темы – интонационно и ритмически яркое, а в свободной части окончание темы часто содержит интервальные изменения; темы обогащаются смыслами и символами путем введения самоцитат и цитат знаковых лютеранских хоралов).

Таким образом, многообразие используемых полифонических форм, частота их использования, насыщение стандартных форм новым содержанием как за счет введения цитат, так и с помощью приемов мотивно–тематического развития, характерных для музыкального классицизма, делают эти сонаты своего рода «Искусством фуги» XIX века.

Третий параграф *Сонатная форма в Сонатах для органа op. 65 и других сочинениях для органа* композитора посвящен сонатным циклам в творчестве Мендельсона, привлекаемым для решения вопроса о соотношении терминов *сонатная форма* и *сонатность* ¹⁷. Его оправданность обусловлена тем, что именно Сонаты op. 65 исследователи нередко называют «сонатами без сонатной формы». Отмечая, что эстетические вкусы Мендельсона–Бартольди были сформированы музыкальной эстетикой классицизма, соискатель настаивает на том, что симфония и соната как формы и сонатность как способ мышления являются неотъемлемой частью его музыкального стиля. Широко используя в своем творчестве сонатный и

¹⁶ Думается, что увеличение амбитуса изложения темы — явление этого же порядка. Так, в органной Сонате № 1 *d-moll* Риттера вторая тема фуги изложена в диапазоне малой децимы.

¹⁷ Многогранное исследование сонаты принадлежит доктору искусствоведения, профессору Р. Г. Шитиковой, где уже в первой главе раскрывается проблема того, что жанр сонаты перерастает в принцип художественно–творческого мышления. *Шитикова Р. Г.* Соната в музыке XX века: типология жанра: дис. ... д.-ра искусств.: 5.10.3. СПб., 2022. 1123 с.

сонатно–симфонический циклы, Мендельсон известен как автор трех сонат для скрипки; трех фортепианных сонат; *Fantasia fis–moll* op. 28 [“*Sonate écossaise*”]; Шотландской сонаты; двух сонат для виолончели, для альты и для кларнета. Вместе с тем Мендельсон применяет сонатную форму и в других сонатно–симфонических циклах:

- концертах для сольных инструментов с оркестром;
- симфониях;
- струнном октете;
- клавирном секстете;
- 2–х струнных квинтетах;
- 6–ти струнных квартетах;
- 3–х фортепианных квартетах;
- клавирных трио (*c–moll*, 1820; op. 49 *d–moll*, 1839; op. 66 *c–moll*, 1845).

В трактовке сонатной формы Мендельсон становится новатором, обращаясь к монотематизму и мотивным реминисценциям до Ф. Листа. Проведенный анализ дает возможность отстаивать верность мысли, согласно которой присутствие черт сонатности обнаруживает себя в Сонатах № 1 (I часть), № 4 (I часть), № 5 (II и III части)¹⁸. Интересный случай также представляет применение сонатной формы без разработки (Соната № 5, II ч.) и сонатной формы в органной Прелюдии *d–moll* (без указания опуса).

Третья глава **Синтез сонатной формы и фуги** раскрывает главную особенность строения сочинений духовной музыки Мендельсона – единовременное сочетание гомофонной и полифонической техник и форм.

В центре первого параграфа **О сонатности в фуге** – установка, согласно которой сонатная форма и фуга в творчестве Мендельсона не являются двумя противоположными полюсами, но мастерски сплавляются в одну многоуровневую композицию. Отмеченная тенденция наблюдалась еще в творчестве композиторов венской школы, подтверждением чему служат сонаты Бетховена, квартеты Гайдна, симфония «Юпитер» Моцарта. Однако, если у венских классиков искомое сближение проявляется посредством использования полифонических приемов, за счет введения фугато в разработку сонатной формы или коду, то Мендельсон идет дальше, полностью сращивая две формы в одну. Именно соединение в одной части двух принципов формообразования – сонатной формы и фуги – является одним из важных аспектов творческого метода Мендельсона.

Во втором параграфе **Сонатная форма и фуга в Сонатах для органа op. 65** раскрывается логика совмещения этих двух форм. Выделено три варианта: 1) сонатная форма выступает как форма второго плана (I ч. Сонаты № 1); 2) фуга выступает как форма второго плана (III ч. Сонаты № 5); 3) развитие материала в фуге напоминает мотивно–тематическую разработку, привнесённую из сонаты (IV ч. Сонаты № 2 или II ч. Сонаты № 6). Эти три

¹⁸ Вопрос о взаимопроникновении сонатной формы и фуги в органных Сонатах № 1 (I часть) и № 5 (III часть) был рассмотрен в: *Поризко Е. И.* К вопросу о взаимодействии сонатной формы и фуги в органных сонатах op. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди // Вестник Санкт-Петербургского Университета. 2012. (Сер. 15; вып. 3.). С. 47–56.

варианта совмещения форм рассматриваются на примере первых частей Сонат №№ 1, 4 и III части Сонаты № 5, каждая из которых представляет собой сложную многоуровневую композицию.

Приведенные примеры синтеза различных структур и формообразующих принципов показывают мастерство Мендельсона в создании пластичных многоуровневых композиций, которые «примиряют» в себе сонатную форму и хорал, подчиняя их изложение логике фуги. Предположительно, синтез сонатной формы и фуги был для Мендельсона не только сложной композиторской целью или умозрительной «игрой в бисер», но и воплощением диофизитства, что позволяет провести параллель с наследием И. С. Баха. Органная фуга *Es–dur (BWV 552)*, венчающая третий цикл Клавирных упражнений, представляет собой тройную фугу и символизирует единство троицы: Отца, Сына и Святого Духа. Аналогичным образом сплавление двух форм–антагонистов может символизировать у Мендельсона–Бартольди единство двух природ Христа: человеческой и божественной.

Своими органными сонатами Мендельсон открывает эру сольной органной сонаты и органной симфонии. Так, в один год с выходом сонат ор. 65 Мендельсона появляется первая одночастная Соната для органа ор. 11 Августа Готфрида Риттера (1811–1885), изданная в 1847¹⁹. А. В. Нюренберг в своей диссертации «Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства» пишет о том, что свыше 80 композиторов обращались к органной сонате, а в труде Р. Фабера и Ф. Хартмана²⁰ анализируется творчество более чем пятнадцати немецких композиторов, работавших вслед за Мендельсоном в этом жанре. Обращаясь к изданию Отто Келлера, который выделил в своей «Иллюстрированной истории музыки» отдельную главу, посвященную ученикам Мендельсона²¹, соискатель фиксирует внимание на следующих персоналиях: Мориц Гауптман [Moritz Hauptmann], Юлиус Ритц [Julius Rietz], Рихард Вюрст [Richard Würst], Фердинанд фон Хиллер (Ferdinand von Hiller²²), Карл Экерт (Karl Eckert), Теодор Гойви [Theodor Gouvy], Карл Мартин Рейнтхалер [Carl Martin Reinthaler], Карл Райнеке [Karl Reinecke], Роберт Радеке [Robert Radecke], Саломон Ядассон [Salomon Jadassohn], Фридерик Гернсхайм [Friedrich Gernsheim], Макс Брух [Max Bruch].

В **заключении** делается вывод о том, что органные сонаты Ф. Мендельсона стали для композитора творческой лабораторией, в которой он испробовал новые сочетания различных форм, символику хоралов, прежде

¹⁹ «...уже в своей первой сонате d-moll op. 2 для органа, вышедшей в 1847 году, а написанной, вероятно, ещё в 1845» [„...bereits in seiner ersten Sonate in d-moll op. II für Orgel, die 1847 erschien, aber offenbar schon 1845 komponiert worden war“]. Lohmann L. August Gottfried Ritter. CD-s. Schramberg: IFO Records, 2003. P. 8.

²⁰ Faber R. Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werken, Interpretation. Kassel: Bärenreiter, 2002. XV / 712 S.

²¹ Keller O. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Mendelssohns Nachfolge // Illustrierte Geschichte der Musik: in 2 Bd. Bd. 2. München: Eduard Koch, Verlagsbuchhandlung, 1903. S. 316–442.

²² Фердинанду Хиллеру принадлежит и одно из изданий писем Мендельсона, вышедшее в Лондоне на английском языке: Hiller F. Mendelssohn: Letters and recollections. London: Maximilian & Co, 1876. 223 p.

чем привнести их в крупные сочинения (оратории и симфонии). При этом включение в сонатно-симфонический цикл цитат хорала является одним из характерных приемов творческого метода Мендельсона. Знаковым для духовного творчества композитора является и наличие отсылок к хоралу в оригинальном виде, либо с незначительными изменениями. Причем, символические отсылки появляются не только в органных сонатах, но и в Симфонии № 5 «Реформации», а также в ораториях «Павел» и «Илия». Обращение к церковным мелодиям, включение их в органные, оперные, симфонические произведения станет одной из черт стиля французской музыки второй половины XIX–XX веков. Появление в XIX веке сольных сонат для органа является характерной для этого времени приметой, однако именно органные сонаты Мендельсона дали мощный импульс развитию этого жанра в XIX и XX вв. Вопрос о влиянии Ф. Мендельсона на последующее развитие органной сонаты и музыкальной культуры в целом, а также на английскую культуру заслуживает отдельного рассмотрения, будучи лишь частично освещён в книге Л. Хардли «Фортепианная соната в Англии 1850–1920»²³.

На основе проведенного соискателем анализа становится очевидным, что в случае, когда часть цикла в ор. 37 или ор. 65 обозначена композитором непосредственно как «фуга», в ней всегда будет наличествовать строгий регламент формы. При этом как интервальные, так и ритмические изменения минимизируются, музыкальная ткань насыщается проведениями темы, а масштаб интермедий остается сравнительно небольшим. В тех же фугах, которые являются пластом более сложной, многоплановой композиции, к особенностям музыкального языка Мендельсона относятся: соединение принципов полифонического и гомофонно-гармонического формообразования (разработочность, наличие предыктовых разделов, многосоставность интермедий, обращение к фуге с сопровождением); симфонизация мышления (секстовые и терцовые удвоения тем, переход изложения темы из одного голоса в другой в одном проведении).

Несмотря на глубокое знание музыки барокко, Мендельсон оставался сыном своего столетия и полностью впитал в себя сонатность, являющуюся для него формой музыкального мышления. Вопреки тому, что его органные сонаты создавались в виде сборника пьес, а не как циклы, Мендельсон часто использовал в них сонатную форму. Продолжая развивать находки композиторов эпохи классицизма в поисках соединения сонатной формы и фуги, Мендельсон выступает создателем многоуровневых композиций, в которых каждая форма проживает все необходимые регламентом разделы становления, соседствуя при этом с другой формой.

В целом Мендельсон проявлял неустанный интерес к сонатной форме и к фуге, переживая эволюцию стиля, отмеченного максимальным сближением этих двух форм в более поздних сочинениях. С этой точки зрения перспективными для последующей разработки являются вопросы:

²³ Hardy L. The British piano sonata 1870–1945. Woodbridge, 2012. 280 p.

1) анализа и классификации используемых Мендельсоном полифонических приёмов в органной музыке, в том числе выявление приёмов, характерных именно для романтической эпохи;

2) осмысления взаимовлияния между ораториальными, крупными церковными произведениями и органными сонатами композитора;

3) интерпретации и аутентичности исполнения (в широком смысле этого слова);

4) наличия или отсутствия сходной эволюции в фортепианном или симфоническом творчестве Ф. Мендельсона–Бартольди;

5) изучения творческого наследия Ф. Мендельсона–Бартольди в русле музыкальной герменевтики.

Признавая, что создание композитором Лейпцигской консерватории, послужившей для А. Г. Рубинштейна прообразом Санкт–Петербургской консерватории, навсегда изменило музыкальную карту Германии и России, соискатель подчеркивает, что и сегодня эти учебные заведения готовят высокопрофессиональных специалистов. При этом как без Санкт–Петербургской консерватории не было бы расцвета Литовской композиторской школы, так и без Лейпцигской консерватории – Эстонской композиторской школы. Вместе с тем, представленная работа помогает иначе взглянуть на творческий метод Мендельсона (во многом предвосхитивший своё время) и увидеть такие особенности строения формы, которые позволяют говорить о тенденциях неоклассицизма – стиля композиторов XX века.

Публикации по теме диссертации

Монографии:

1. Поризко, Е. И. Ф. Мендельсон-Бартольди. Органные сонаты ор. 65: особенности синтеза сонатной формы и фуги / Е. И. Поризко. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2022. — 80 с. (4,65 п.л.)

Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК:

2. Porizko, E. I. Mozart and Mendelssohn: The Sonata da chiesa – a “Phoenix” of Baroque Forms / E. I. Porizko // *Russian Musicology*. – 2025. – № 2. – С. 48–56. <http://dx.doi.org/10.56620/RM.2025.2.048–056> (0,56 п.л.)

3. Поризко, Е. И. Влияние особенностей полифонической техники органных сонат ор. 65 на ораторию «Илия» Ф. Мендельсона–Бартольди / Е. И. Поризко // *Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение*. СПб.: – 2023. – № 77. – С. 128–140. (0,82 п.л.)

4. Поризко, Е. И. Мендельсон и Мейербер: к вопросу о творческих пересечениях двух композиторов сквозь призму цитаты “Ein’ feste Burg ist unser Gott” / Е. И. Поризко // *Вестник музыкальной науки*. – 2021. – Т. 9, № 3. – С. 13–28. (0,95 п.л.)

5. Поризко, Е. И. Реформационная симфония: еще раз о мифах или «Реформаторская симфония с хоровым финалом, написанная 8–летним юношей к празднованию 300–летия Реформации в 1830 году» / Е. И. Поризко // *Вестник музыкальной науки*. – 2021. – Т. 9, № 1. – С. 17–30. (0,81 п.л.)

Публикации в других научных изданиях:

6. Porizko, E. I. Einige Besonderheiten der Dramaturgie des Oratoriums “Elias” von F. Mendelssohn Bartholdy. / E. I. Porizko // Вглубь разрыва : Сборник материалов Пятой международной научно–практической конференции «Актуальные вопросы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (Краснодар, 21 декабря 2024 г.). – Краснодар : изд. Магарин О. Г., 2025. – С. 84–97. (0,87 п.л.)

7. Porizko, E. F. Mendelssohns Reformation Symphony: About Myths / E. Porizko // XIV. International Turkey art, history and folklore congress/ Art activities. Aydin, Turkey, 2020. – P. 117–121. (0,25 п.л.)

8. Поризко, Е. И. История одного письма Ф. Мендельсона–Бартольди: к вопросу об анализе и комментариях при переводе музыковедческого текста / Е. И. Поризко // *Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сб. науч. тр.* – СПб. : Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 42–45. (0,25 п.л.)

9. Поризко, Е. И. Духовные произведения Феликса Мендельсона–Бартольди: «приношение» И. С. Баху? / Е. И. Поризко // *Вестник Санкт–*

Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. – СПб.: изд-во СПбГУ. – 2013. – № 3. – С. 25–32. (0,5 п.л.)

10. *Поризко, Е. И.* Органное творчество Ф. Мендельсона–Бартольди: церковные или секулярные композиции? / Е. И. Поризко // Вестник Санкт–Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. – СПб. : изд-во СПбГУ. – 2013. – № 2. – С. 15–23. (0,57 п.л.)

11. *Поризко, Е. И.* Особенности использования хорала и фуги в органных сонатах ор. 65 Феликса Мендельсона–Бартольди / Е. И. Поризко // Политехнический фестиваль для студентов и молодых ученых, материалы конференции, 16–17 декабря 2012. – СПб.: изд-во Политехнического университета, 2012. – С. 129–130. (0,13 п.л.)

12. *Поризко, Е. И.* К вопросу о взаимодействии сонатной формы и фуги в органных сонатах ор. 65 Феликса Мендельсона–Бартольди / Е. И. Поризко // Вестник Санкт–Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. – СПб. : изд-во СПбГУ. – 2012. – № 3. – С. 47–56. (0,63 п.л.)

13. *Поризко, Е. И.* К особенностям использования хорала и фуги в органной сонате Феликса Мендельсона–Бартольди ор. 65 № 6 d–moll / Е. И. Поризко // Вестник Санкт–Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. – СПб. : изд-во СПбГУ. – 2011. – № 1. – С. 32–40. (0,57 п.л.)