

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Поризко Екатерина Игоревна

**РОЛЬ ОРГАННЫХ СОНАТ op. 65 В МУЗЫКАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ
ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения специальность

5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)

(искусствоведение)

Научный руководитель
доктор философских наук,
доктор искусствоведения, профессор
Волкова Полина Станиславовна

Санкт-Петербург
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА В АСПЕКТЕ ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ КОМПОЗИТОРА	15
1.1. Духовная и церковная музыка: общее и особенное	15
1.2. Органные сочинения как экспериментальная площадка композитора.	40
ГЛАВА 2. СОНАТЫ ДЛЯ ОРГАНА ОР. 65	71
2.1. Фуга и полифоническая техника в органных Сонатах ор. 65	71
2.2. Классификация фуг в сонатах для органа	84
2.3. Сонатная форма в Сонатах для органа ор. 65 и других сочинениях для органа	108
ГЛАВА 3. СИНТЕЗ СОНАТНОЙ ФОРМЫ И ФУГИ.....	123
3.1. О сонатности в фуге	123
3.2. Сонатная форма и фуга в Сонатах для органа ор. 65.....	128
Заключение	150
Принятые условные сокращения	156
Список литературы	158
Приложения	181
1. Нотные примеры	181
2. Список органных сочинений Ф. Мендельсона-Бартольди.....	187
3. Перевод фрагментов книги Й. Хэтвея «Анализ органных произведений Ф. Мендельсона, изучение особенностей их структуры»	189
4. Перевод вступительной статьи К. М. Шмидта к изданию Сонат для органа ор. 65	196
5. Список иллюстративных материалов	201

Введение

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 И. С. 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

¹ Общеизвестно, что в XIX веке Феликс Мендельсон-Бартольди был ведущей фигурой среди тех, кто сыграл решающую роль в широком распространении музыки барокко и творчества Иоганна Себастьяна 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 году 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.

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 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. Л. Таривердиева;
- международного органного конкурса им. А. Ф. Гедике;

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 г. был установлен орган фирмы *Mühleisen*. Наряду с этим множество инструментов было отреставрировано, что показывает заметно повысившийся рост потребности слушателей в духовной музыке.

- конкурса им. В. Ф. Одоевского;
- практически всех органных конкурсов, организующихся на территории Германии ³.

Наконец, своевременность предпринятого нами 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-летьем со времени выхода в свет Сонат для органа ор. 65 и 185-летьем с момента появления нового жанра Симфонии-кантаты „*Lobgesang*“; 2026 год ознаменован 180-летьем 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 деятельности ⁴, 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

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/>. (Дата обращения: 17.03.2025).

в симфониях Мендельсона, в его музыке для камерных составов, вопрос о том, насколько искания мастера в области формы, гармонии и стиля 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 ⁵, так и оригинальные издания на русском ⁶ и других языках (например, финском, французском и итальянском).

В их числе заслуживают упоминания:

- публикация Т. Р. Бочковой «Феликс Мендельсон-Бартольди»⁷, где автор значительное место отводит общему обзору органного творчества композитора;
- работа Вл. В. Протопопова «Полифония Р. Шумана и Ф. Мендельсона» и раздел о полифонии Мендельсона в 7-ми томном издании «История полифонии»⁸;

⁵ Мендельсон-Бартольди Ф. Письма [Reisebriefe]. СПб., 1863. 60 с.; Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди. М., 1930. 56 с.; Ворбс Г. Х. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М., 1966. 337 с.

⁶ Мейлих Е. И. Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847): краткий очерк жизни и творчества. Л., 1973. 104 с.; Кенигсберг А. Увертюры Мендельсона. М., 1961. 40 с.; Питина С. Н. Ф. Мендельсон-Бартольди. Творческий облик и музыкально-просветительская деятельность. Инструментальная музыка // Музыка Австрии и Германии XIX века. М., 1990. Кн. 2. С. 32–106.

⁷ Бочкова Т. Р. Феликс Мендельсон-Бартольди // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. М., 2008. С. 465–478.

⁸ Протопопов Вл. В. Полифония Р. Шумана и Ф. Мендельсона // История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика VIII–XIX веков. М., 1965. С. 340–360; Он же. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века // «История

• статьи Р. Шумана, содержащие сведения об органнх концертах, Прелюдиях и фугах ор. 35 для фортепиано Ф. Мендельсона-Бартольди⁹. Известны и диссертационные работы на данную тему¹⁰.

Исследования на немецком и английском языках составляют обширную часть библиографии и могут быть сгруппированы следующим образом: первоисточники (эпистолярное наследие композитора и его современников)¹¹; биографические исследования (научно-популярные и научные, XIX–XX вв., современные изыскания); аналитические описания, посвящённые отдельным произведениям или жанрам; источниковедческие работы. Среди исследований органнх сонат композитора привлекательна публикация Й. Хэтвей¹². 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»¹³, издание «Мендельсон: его музыка в истории»¹⁴, подготовленное учеными Оксфордского университета, и «Кембриджский путеводитель по Мендельсону»¹⁵. Здесь же назовем предисловия к изданиям органнх сочинений композитора¹⁶, которые содержат важные справочные и источниковедческие сведения, поскольку свои вступительные статьи авторы

полифонии» в 7-ми т., Вып. 4. М., 1986. С. 39-60; *Он же*. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981. 355 с.

⁹ *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собр. ст. М., 1975. Т. 1. 407 с.; *Он же*. О музыке и музыкантах. Собр. ст. М., 1978. Т. 2 А. 276 с.; *Он же*. О музыке и музыкантах. Собр. ст. М., 1978. Т. 2 Б. 278 с.

¹⁰ *Бочкова Т. Р.* Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахизма: дис. ... канд. иск. 17.00.02. Н. Новгород, 2000. 184 с.; *Нюрнберг А. В.* Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства: дис. ... канд. иск. 17.00.02. Казань, 2004. 224 с.

¹¹ *Mendelssohn Bartholdy F.* Sämtliche Briefe: Im 8 Bnd. Kassel, 2008.

¹² *Hathaway J.* An Analysis of Mendelssohn's Organ Works: a Study of Their Structural Features. London, 1898. 123 p., Little Wm. A. F. Mendelssohn and His Place in the Organ World of His Time // *The Mendelssohns: Their Music in History*. Oxford, 2002. P. 291–302.

¹³ *Todd L.* Mendelssohn. A Life in Music. New York, 2003. 683 p.

¹⁴ *The Mendelssohns: Their Music in History*. Oxford, 2002. 353 p.

¹⁵ *The Cambridge Companion to Mendelssohn*. Cambridge, 2004. XV / 315 p.

¹⁶ *Mendelssohn-Bartholdy F.* Organ works. Philadelphia, 1947. 132 p.; *Mendelssohn-Bartholdy F.* Complete organ works. London, 1989. Vol. I. 121 p.; *Schmidt C. M.* Preface // *Organ works*. Wiesbaden, 2006. Vol. I. P. I–XI.

сопровожают 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 биографиям¹⁷, 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 Пороилой¹⁸. 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 канонов¹⁹, 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 Феликса Мендельсона-Бартольди.

Предмет исследования: Сонаты для органа оп. 65.

Цель исследования: выявить влияние содержания и структурных закономерностей Сонат для органа оп. 65 на ораториальное и симфоническое

¹⁷ Издание 1882 года было перевыпущено в 1982 без изменений. Приведём данные каждого из изданий: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erscheinenden Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy. Dritte vervollständigte Ausgabe. Leipzig, 1882. 100 S.*; *Thematisches Verzeichnis der im Druck erscheinenden Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Wiesbaden, 1982. 100 S.*

¹⁸ *Poroila H. Yhtenäistetty Felix Mendelssohn Bartoldy. Helsinki, 1998. 56 S.*

¹⁹ 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. S. 28–29.*

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 op. 65;
- 4) систематизировать формы работы композитора с хоралом в Сонатах для органа op. 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-Диксон²⁰); *истории*

²⁰ Westermeyer P. Te Deum. The Church and music. Minneapolis: Minneapolis fortpress, 1998. 412 p.; Грибунина Н. Г. Христианское культовое действо как целостная система взаимодействия богослужения и его художественных элементов. Тверь: Клевер, 2008. 191 с.; Clostermann A. Mendelssohn Bartoldys kirchemusikalischer Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt. Mainz; London; Madrid; New York; Paris; Tokyo: Schott, 1989. 235 S.; Ключев А. С. Сумма музыки. М.: Прогресс-традиция, 2021. 520 с.; ²⁰ Лютер М. Домашняя постилла. Проповеди на все воскресные и праздничные дни церковного года. СПб.: Светоч, 2011. 704 с.; Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры барокко: проблемы методологии анализа: на материале лютеранских магнifikатов XVII века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Новосибирск, 2023. 340 с.; Она же. Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция: дис. ... д-ра иск.: 5.10.3. Новосибирск, 2023. 407 с.; Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Herausgegeben im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1952. 1226 S.; Книга согласия. Символические книги

музыки (Э. Бюкен, В. С. Галацкая, Г. В. Крауклис, В. Д. Конен²¹ и др.); *теории анализа и строения музыкальных форм* (Б. В. Асафьев, А. Н. Дмитриев, В. А. Золотарёв, Х. Ляйтентритт, А. П. Милка, Д. де ла Мотте, Е. А. Ручьевская, И. В. Способин, Ю. Н. Тюлин, Б. Тэйлор, Т. В. Франтова, В. А. Цуккерман, К. И. Южак²²); *источниковедческие и монографические исследования*, посвященные Ф. Мендельсону-Бартольди (Г. Х. Ворбс, В. Ф. Дамс, М. В. Иванов-Борецкий, А. К. Кенигсберг, К. Х. Кёхлер, А. С. Курцман, Л. Тодд²³).

евангелическо-лютеранской церкви. Лахти: Издание Финляндской Церкви Лютеранского Исповедания STLK, 1999. 1088 с.; Moser H. J. Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland. Berlin: Merseburger, 1954. 545 S.; Рид Л. Д. Лютеранская литургия. Dunkanville: World Wide Printing, 2003. 638 с.; Серегина Н. С. Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб.: Российский институт истории искусств, 1994. 407 с.; Feller K. G. Studien zur Musik des 19. Jahrhundert. Band 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1985. 310 S.; Schumann J. Bach, Händel, Mendelssohn. Die protestantische Kirchenmusik in Lebensbildern. Calw; Stuttgart: Verlag der Vereinsbuchhandlung, 1904. 319 S.; Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.

²¹ Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М.: Музгиз, 1934. 272 с.; Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 3. М.: Музыка, 1974. 560 с.; Крауклис Г. В. Мендельсон // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Сов. энциклопедия: Сов. композитор, 1973–1982. Т. 3. Стб. 538–543; Конен В. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1981. Вып. 3. 534 с.

²² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Л.: Музыка, 1971. 373 с.; Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. М.: МУЗГИЗ, 1962. 488 с.; Золотарёв В. А. Фуга: руководство к практическому изучению / общ. ред. С. В. Евсеева. Изд. 2-е. М.: Музгиз, 1956. 414 с.; Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre. Weisbaden: Breitkopf & Härtel, 1987. 464 S.; Милка А. П. Полифония: Учебник для музыкальных вузов: в двух частях. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2020. 336 с. + 248 с.; Motte D. de la. Musik Formen. Augsburg: Wißner, 1999. Bd. 2. 494 S.; Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 1998. С. 254–255; Способин И. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1984. 400 с.; Тюлин Ю. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1974. 361 с.; Taylor B. Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13 // Oxford Academic Journals. Oxford: Oxford University Press, 2010. URL: <http://mq.oxfordjournals.org>; Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на Дону, 2004. 403 с.; Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 244 с.; Южак К. И. Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории в 2-х томах. СПб.: Сударыня, 2006. 391 с. + 287 с.

²³ Ворбс Г. Х. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. Цит. изд.; Worbs H. C. Mendelssohn Bartholdy. Leipzig, 1974. 160 S.; Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди. Цит. изд.; Иванов-Борецкий М. Мендельсон: Биографический очерк. М.: Московская симфоническая капелла, 1910. 15 с.; Кенигсберг А. Увертюры Мендельсона. Цит. изд.; Köchler K.-H. Felix Mendelssohn

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

Материал исследования: органные сочинения Мендельсона (Сонаты op. 65; Прелюдии и фуги Op. 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. Органные сонаты Мендельсона-Бартольди выступают в качестве репрезентанта духовных концептов композитора, определяющих специфику его музыкального мышления (музыкальной эстетики).

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

3. Сонатный цикл в органных Сонатах op. 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 органных произведениях 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 органных 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 органных 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 fuga) 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 композитора, позволяющие судить о нем как о церковном музыканте;

2) в ходе музыковедческого анализа органных сонат ор. 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. Рeger, Й. Райнбергер, П. Хиндемит, Ю. Ройбке, Ш.- М. Видор, М. Таривердиев, Ж.- П. Люге);

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

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

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

7) 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 теоретической проблемой. 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 (нотный материал, 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 результатов проходила: в виде выступлений с докладами на научных конференциях и 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 стипендий²⁴, а также в концертно-просветительской деятельности в России и за рубежом; в виде опубликованной монографии и научных статей в рецензируемых и периодических изданиях (4 статьи 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 (Евангелическая Церковь Германии), 2017–2019 в Дюссельдорфе (Мербуш) и земле Рейнланд;

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключение, Списка литературы, включающего 223 наименований (100 на русском языке и 123 на иностранных языках), пяти Приложений, содержащих нотные примеры, перечень органных сочинений Ф. Мендельсона, перевод фрагментов книги Дж. Хэтвея «Анализ органных произведений Ф. Мендельсона, изучение особенностей их структуры», перевод вступительной статьи К. М. Шмидта к изданию органных сочинений композитора, список иллюстративных материалов.

²⁴ В 2012 г. в конкурсе грантов для студентов и аспирантов Санкт-Петербурга и Ленинградской области автором 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.

ГЛАВА 1. ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА В АСПЕКТЕ ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ КОМПОЗИТОРА

1.1. Духовная и церковная музыка: общее и особенное

Предваряя анализ органных произведений Феликса Мендельсона-Бартольди, остановимся на дискуссии, развернувшейся не так давно на страницах международного музыкального культурологического журнала и научного вестника Уральской консерватории «Музыка в системе культуры» о понятии *духовная музыка* ²⁵. В частности, по мнению И. В. Ефимовой, «тот род духовности, который обычно подразумевается в связи с так называемой духовной музыкой европейского происхождения, коренится главным образом в христианстве и потому должен рассматриваться прежде всего в христианской перспективе» ²⁶.

Однако в случае с органным наследием Ф. Мендельсона, которое далеко вышло за границы богослужебной практики, регламентируемой церковным Уставом, мы склонны согласиться с противоположной точкой зрения, отстаиваемой О. Е. Шелудяковой ²⁷. Размышляя о свойствах духовной музыки, исследователь относит к таковой следующие произведения:

- отмеченные принадлежностью к определённой религиозной конфессии, и не имеющие конкретных отсылок к последней;
- предназначенные для литургии, концерта, либо соединяющие в себе и одно, и другое;
- ориентирующиеся или не ориентирующиеся на богослужебный Устав;

²⁵ Ефимова И. В. О «духовной музыке» и о духовности в музыке // *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал*. 2014. №1 (54). С. 6777–6797.

²⁶ Там же. С. 6782.

²⁷ Шелудякова О. Е. Отечественная православная духовная музыка рубежа XX–XXI веков: традиция и обновление // *Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории*. — 2023. — Вып. 34. — С. 16–23.

• основанные на каноничном литературном тексте или на тексте, свободном от канона²⁸.

Соответственно, разделяя позицию, согласно которой «воспринимая понятие духовная музыка жанрово расширительно, мы включаем в его семантическое поле как церковную богослужебную музыку, так и нецерковную концертную музыку»²⁹, необходимо учитывать, что в пространство духовной музыки с полным правом входит и исполняемая в концерте церковная музыка. В данном контексте синонимичными духовной музыке выступают музыка религиозная и музыка сакральная³⁰, поскольку «обычно к духовным относят сочинения, основанные на богослужебных, библейских или новозаветных текстах, на апокрифических и поэтических литературных источниках, на религиозных сюжетах и философско-нравственных концепциях»³¹.

Таким образом, к духовным мы будем относить любые сочинения, используемые в музыкальной работе в церкви: во время литургии, казуалиях, концертах и иных культурных мероприятиях общины. Напротив, к обиходным жанрам, исполняемым непосредственно во время церковной службы, будет применяться более узкое понятие «церковная музыка». Обозначенные дефиниции обусловлены следующим моментом. Фокусируя исследовательскую оптику на органной сонате ор. 65 как феномене духовной музыки, мы исключаем когнитивный диссонанс между органной сонатой и собственно церковной сонатой, наибольшее распространение получившей в XVII веке.

Косвенно на допустимость представленной позиции указывает тот факт, что одним из духовных ориентиров для композитора была

²⁸ Там же. С. 20.

²⁹ Гуляницкая Н. С. Поэтикамузыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. : Яз. славян. культуры, 2014. С. 24-25.

³⁰ Шелудякова О. Е. Отечественная православная духовная музыка рубежа XX–XXI веков: традиция и обновление. Цит. изд. С. 17.

³¹ 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.

отстаиваемая братьями Вильгельмом и Александром фон Гумбольдтами идея, согласно которой язык – это обуславливающая духовное единство народа скрепа. Важность отмеченной установки обусловлена тем, что внутренняя форма языка как источник связывающей поколения энергии (*Energeia*) наиболее полно находит свое воплощение в интонационной стороне музыкальной формы³². Соответственно, для Ф. Мендельсона залогом искомого единства его соотечественников была и оставалась именно воплощенная в музыкальной форме интонация, в которой кристаллизовался характер обращенной к людям невербальной речи.

Потому интенсивное интонирование исполнителем музыкальной ткани композитора может помочь раскрыть философско-поэтическую глубину авторского текста (в скобках заметим, что Мендельсон обладал званием доктора философских наук). Вероятно, именно преобладание мелодического, линейного начала в музыкальной речи композитора помогают Мендельсону выстраивать и полифоническую, и гомофонно-гармоническую форму, обеспечивая возможность модуляционного перехода от одной формы в другую в случае, когда Мендельсону важно добиться синтеза этих форм.

Еще одним важным аргументом, доказывающим правомерность рассмотрения органных произведений мастера как сочинений духовного характера, будет следующее обстоятельство. Обсуждение вопросов, так или иначе касающихся идеи языка как хранителя духовного единства народа, в первую очередь, вопросов теологического характера, затрагиваемых в переписке с младшим из братьев Александром, а также с умудренными опытом пасторами Бауэром и Шубрингом, свидетельствует о значимости этой идеи для мировоззрения Мендельсона. Более того, такая идея приобретала особый вес в творческой судьбе Мендельсона еще и постольку, поскольку он знал несколько иностранных языков, в числе которых, помимо

³² Подробнее см.: *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Издат. об-ние «Композитор», 1993. 265 с.

немецкого, уместно назвать французский, латинский, греческий и английский языки.

Другими словами, склонность к полиглотству обеспечивала маэстро приобщение к отличным культурным традициям, обогатившим представления композитора о языковой картине мира. Все это, наряду с упражнениями в рисовании, – 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.

Рассматривая органные произведения Феликса Мендельсона-Бартольди, которые являются частью его духовного наследия, мы считаем необходимым ответить на ряд вопросов. В их числе: оказало ли влияние на творчество Мендельсона его лютеранское вероисповедание; сочиняет ли Мендельсон свои сочинения в рамках этой традиции; какое место занимают Органные сонаты ор. 65 и Прелюдии и Фуги ор. 37 в богослужебной практике?

Если говорить о традиции лютеранской музыкальной жизни, а именно к этой вере относился Ф. Мендельсон-Бартольди, то она существенно отличается от традиции православной. В недрах лютеранского вероисповедания Д. Букстехуде вводит традицию знаменитых *Abend Musik*, а И. С. Бах создает к каждому воскресенью церковного года кантату. Литературной основой гимнов, пассионов являются не только канонические тексты, но и художественные³³. Например, в «Страстях по Матфею» И. С. Баха мы погружаемся в расширенное смысловое пространство, вбирающее в себя, наряду с 26 и 27 главами Евангелия от Матфея,

³³ О духовных текстах, ставших основой произведений И. С. Баха, есть информация в книге: Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2005. 284 с. О текстах, использованных Д. Букстехуде, в: Геро О. В. Духовные тексты в музыке Букстехуде. М.: Классика-XXI, 2010. 308 с.

поэтические творения К. Ф. Хенрици, известного под псевдонимом Пикандер (немецкого поэта и либреттиста) и тексты лютеранских хоралов. Схожим является и вербальное наполнение ораторий «Павел» и «Илия», в которых фрагменты из Ветхого Завета перемежаются с поэтическими фрагментами пастора Ю. Шубринга.

Основополагающим же фактором для расцвета церковной музыки в лютеранской церкви стало то, что Мартин Лютер активно выступал за развитие этого направления искусства: «Лютер наслаждался полифоническим пением, и один из его друзей и коллег Иоганн Вальтер основал первое общество евангелических канторов в 1535 году. Исчезновение монастырских школ сменилось распространением музыки при дворе и в знатных домах»³⁴. Так, в письме композитору Людвигу Зэнфлу [Ludwig Senfl] от 1530 года М. Лютер пишет: «Кроме теологии только музыка может оживить сердца»³⁵. Помимо этого, реформатор и сам являлся автором гимнов, многие из которых до сих пор используются³⁶. Л. Рид

³⁴ “Luther had enjoyed polyphonic singing, and one of his friends and colleagues, Johann Walther, founded the first evangelical cantors’ society in 1535. The disappearance of the monastery schools was followed by the cultivation of music at the courts of the homes of the nobility”. Bergendoff C. The Church of the Lutheran Reformation. A Historical Survey of Lutheranism. San Louis: Concordia publishing house, 1967. P.127. Об особенностях лютеранской музыкальной традиции также пишет А. А. Мальцева: Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры барокко: проблемы методологии анализа: на материале лютеранских магнификатов XVII века. Цит. изд.

³⁵ “Nur die Musik könne nebst der Theologie das Herz erquicken“. Heimrath J. D. Martinus Luther: Ein’ feste Burg, Luthers Kirchenlieder nach der Ausgabe letzter Hand von 1545. München; Zürich: Artemis Verlag, 1983. S. 39. Цит. по: Jäggi D. D. Martinus Luther und die Musica: Eine kurze Betrachtung zu Luthers musikalischem Schaffen und dessen Bedeutung für den Reformationsprozess. URL: <https://www.grin.com/document/178730>. (Дата обращения: 01.10.2022).

³⁶ Перечислим некоторые из них: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ («Господь взирает с небес»), 1523–1524; „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ («Да будет Богу в вышних честь») (adaptation of Nikolaus Decius' original text), 1525; „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ («Из бездны бед я взываю к тебе» (Psalm 130), 1524; „Christ ist erstanden“ («Христос воскрес»), 1533; „Christ lag in Todesbanden“ («Христос лежал в узах смерти»), 1524; „Christ unser Herr zum Jordan kam“ («Христос, наш Господь, пришёл к Иордану») 1524–1541; „Christum wir sollen loben schon“ («Мы должны прославлять Христа», 1524; „Die Litanei“ («Литания»), 1528; „Es woll uns Gott genädig sein“ («Да будет к нам милостив Господь»), 1524; „Gelobet seist du, Jesu Christ“ («Да будь прославлен, Иисус Христос»), 1524; „Herr Gott, dich loben wir“ («Господь, тебя мы восхваляем») [немецкий *Te Deum*], год неизвестен; „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand“ («Иисус Христос,

пишет о том, что «38 гимнов, написанные Лютером, были основаны на предшествующем материале – псалмах, кантиках, средневековых секвенциях, распространенных песнях»³⁷. Таким образом, М. Лютер активно пропагандировал музыку как неотъемлемую часть благовещения, и эта позиция до сих пор отличает лютеранские и евангелические церкви от иных протестантских конфессий.

В литературе на русском языке, касающейся вопросов литургики, особенности лютеранской литургии освещены мало. Одно из наиболее полных и доступных изданий на данный момент – это книга Лютера Рида³⁸. Однако музыкальная сторона литургии здесь представлена лишь краткими комментариями, которые «относятся скорее к сфере смысла и настроения»³⁹. Приведем те из них, которые касаются общей характеристики музыкального строя литургии: «Музыка литургии, как и сама литургия, является особенной, уникальной. Она обладает особыми свойствами, которые принадлежат Церкви, а не миру»⁴⁰. Говоря о вопросах исполнения хоралов, Лютер Рид подчеркивает, что их «следует исполнять, руководствуясь чувством меры и вкуса. Нет ни совершенно неверных, ни совершенно правильных манер исполнения»⁴¹.

Основой музыкальной части лютеранской литургии является органная импровизация. Подчеркнем, что импровизация органиста возникает непосредственно во время богослужения и ограничивается, собственно, только вкусом самого кантора (импровизацию во время богослужения

наш Спаситель, смерть поправший»), 1529; „*Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*“ (строфы 2–3) («Приди, о Дух Святой, дорогой Господь»), 1524; „*Mit Fried und Freud, Nun komm, der Heiden Heiland*“ («С миром и радостью и приди, язычников спаситель»), 1524; „*Vater unser im Himmelreich*“ («Отче наш сущий на небесах»), 1539; „*Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*“ («Если бы Господь не был с нами в это время»), 1524. См.: URL: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Luther.htm>. (Дата обращения: 09.08.2012).

³⁷ “The 38 hymns that Luther wrote were built on previous material — psalms, canticles, medieval sequences, popular songs”. *Bergendoff C.* The Church of the Lutheran Reformation. Цит. изд. Р. 289.

³⁸ Рид Л. Д. Лютеранская литургия. Цит. изд. С. 229

³⁹ Там же. С. 228.

⁴⁰ Там же. С. 228.

⁴¹ Там же. С. 230.

допускается заменить исполнением уже созданных музыкальных произведений). Из этих импровизаций рождались знаменитые прелюдии и фуги Баха, прелюдии Букстехуде, токкаты Георга Муффата (отца и сына). И это импровизационное начало мы можем проследить также и в органных сонатах Мендельсона.

Для того, чтобы рассмотреть органные Сонаты op. 65 Мендельсона в контексте его творчества, понять жанровые истоки этого цикла, увидеть, насколько важными были для композитора сочинения для органа, ответим на вопрос, являются ли они церковными. Для этого попробуем сформулировать, какая музыка может быть использована в лютеранской богослужбной практике.

- произведения, связанные с хоралом (хоральные вариации, хоральные партиты, хоральные фантазии, фуги на хорал, и т. д.);
- прелюдия и fuga, исполняемые в начале и конце богослужения соответственно ⁴²;
- импровизации и/или исполнение музыкальных произведений, которые допускаются в целом ряде мест литургии;
- церковные требы (вне литургии) и связанное с ними музыкальное сопровождение, в том числе традиция церковных концертов.

Возможно, именно факт обращения к хоралам в сонатах позволяет западным музыковедам называть эти сонаты церковными. Приведем высказывание Й. Хэтвея (в Приложении 1 представлен перевод фрагментов его книги об органных сонатах), одного из первых исследователей органного творчества Мендельсона.

«Чтобы ещё больше придать этим сонатам характер церковных произведений, Мендельсон часто использует хоралы, которые – и это нужно

⁴² Даже на самых первых шагах понимания лютеранской жизни (в учебнике по конфирмационному обучению) в объяснении общей структуры богослужения прелюдирование перед службой выписано отдельно, так как это неотъемлемая часть традиции. См.: *Смедс П., Вайзья М. М. Мы нашли путь. Учебник по конфирмационному обучению.* СПб.: ЕЛЦИ, 2003. С. 90–91.

помнить – в Германии ассоциируются с религиозным содержанием, так как каждый хорал сообщает немецкому уму какой-то конкретный стих или гимн, с которым связана эта мелодия, – так же, как “*Пребуди со мной*” звучало бы для нас. Исключая пятую, где он использовал хорал просто как вступление, не развивая его в дальнейшем, в остальных [сонатах] он внедрял хорал как неотъемлемую, неотделимую часть целого. Во второй и четвертой сонатах хорал не используется вообще. Таким образом, они определенно являются церковными сонатами и специально приспособлены для исполнения в местах богослужений»⁴³.

Специально заметим, что активное использование хорала в данных сонатах подтверждает и наш анализ, подкреплённый практикой исполнения этих произведений. Введённые Мендельсоном цитаты органных хоралов очень часто приводят к тому, что, исполняя некоторые части этих сонат без указания автора, прихожане начинают петь хорал, так глубоко в Германии заложен этот культурный код. Относительно традиции исполнения прелюдии и фуги во время богослужения необходимо принять во внимание, что именно из импровизаций Мендельсона на богослужениях в Англии возник ор. 37 из трех прелюдий и фуг для органа⁴⁴.

При анализе богослужебной практики евангелическо-лютеранских церквей становится очевидным, что органисты регулярно используют части из органных сонат во время богослужений. Первые части всех сонат и третьи части Сонат № 1, № 2, № 4, № 5 прекрасно подходят в качестве прелюдии или постлюдии к службе, вторые части Сонат № 1, № 2, № 3, № 5 и третья

⁴³ “To still further render these sonatas essentially Church compositions, Mendelssohn makes considerable use of chorals which chorals, it must be remembered, are in Germany pre-eminently associated with religious matters, as each choral conveys to the German mind some particular verse or hymn with which the tune is generally connected, much the same as “Abide with me” would do to us. With the exception of the fifth, where it is used simply as an introduction, and is not heard in the subsequent movements, he has worked them into his movements as an integral, inseparable part of the whole. In the second and fourth sonatas, the choral is not used at all. Thus they are distinctly church sonatas, and are peculiarly adapted for performance in places of worship”. *Hathaway J. W. G. An Analysis of Mendelssohn’s Organ Works: a Study of Their Structural Features*. Цит. изд. Р. 4.

⁴⁴ Подобнее об этом: *Little Wm. A. F. Mendelssohn and His Place in the Organ World of His Time*. Цит. изд. Р. 291–302.

часть Сонаты № 6 можно играть для сопровождения причастия, а финалы Сонат № 1, № 2, № 4 и вторая часть Сонаты № 6 позволят завершить литургию на торжественной ноте. Тем не менее, жанровая и образная палитра органных сонат композитора позволяет активно использовать музыку и для иных церковных треб: венчания, отпевания, крещения и др.

На основе имеющихся данных, нельзя не признать, что органные сонаты и органное творчество Мендельсона в целом полностью отвечают основным критериям лютеранской церковной музыки. Более того, для лютеранской церковной музыки значение органных сонат Мендельсона трудно переоценить. В контексте эпохи становится очевидным, что появление органных сонат Мендельсона дало толчок к расцвету этого жанра в органной музыке.

Прежде всего необходимо описать те исторические процессы, которые способствовали обновлению в церковной жизни. На волне реставрации интерес композиторов к литургической музыке лютеранской церкви возрастает. С 1815 года создано множество месс с различными составами исполнителей такими композиторами как: Фридрих Шнайдер (*Friedrich Schneider*), Луи Шпор (*Louis Spohr*), Мориц Хауптман (*Moritz Hauptmann*), Роберт Фолкманн (*Robert Volkmann*), Эдуард Грелл (*Eduard Grell*), Эрнст Теодор Амадей Гофман (*Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*), Отто Николаи (*Otto Nicolai*), Карл Готтлиб Рейссингер (*Carl Gottlieb Reissiger*), Луи Нидермеер (*Louis Niedermeyer*), Роберт Шуман (*Robert Schumann*), Фридрих Киль (*Friedrich Kiel*), Альбрехт Бекер (*Albert Becker*), Феликс Драезеке (*Felix Draeseke*)⁴⁵.

К началу XIX века состояние церковной музыки было очень неоднозначным: «...профессиональный уровень певчих и органистов деградировал даже в таких центрах, как Лейпциг и Дрезден. Церковная музыка стала подработкой с низкой оплатой для плохо обученных учителей

⁴⁵ Подробнее об этом: *Konrad U. Der Beitrag Evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 71. Jahrgang — 1987. Köln: Luthe-Druck, 1987. S. 66–69.*

или даже почти необразованных помощников. С другой стороны, с начала XIX века открывают первые церковные музыкальные учебные заведения; в 1822 году по инициативе Карла Фридриха Цельтера, Бернхарда фон Кляйна и Августа Вильгельма Баха в Берлине был основан Королевский институт церковной музыки, позднее ставший Академией церковной и школьной музыки, выделяющийся особо. Там, помимо всего прочего, учился не кто иной, как Мендельсон»⁴⁶. Как явствует из приведенной цитаты, Феликс Мендельсон получил образование и как церковный музыкант.

Начало реформ и смены организации церковной музыки связано с именем короля Фридриха Вильгельма III. Желание унификации обряда в евангелических церквях разного толка, реформа в области хорового воспитания – всё это должно было оживить, в том числе, и музыкальную традицию⁴⁷. И если Фридрих Вильгельм III искал рецепт литургического хорового пения в Санкт-Петербургской академической капелле, Мендельсон двадцатью годами позже сетовал на слишком короткую встречу с Алексеем Федоровичем Львовым, директором петербургской Капеллы, скрипачом-виртуозом и дирижером, о чем мы узнаем из письма Мендельсона к нему⁴⁸.

⁴⁶ „...war der professionelle Kantoren- und Organistenstand bis auf wenige Zentren wie Leipzig und Dresden verfallen. Er war zu einem schlecht bezahlten Nebenamt für schlecht ausgebildete Lehrer oder gar für nahezu unausgebildete Hilfskräfte geworden. Andererseits gab es seit Beginn des 19. Jahrhunderts die ersten kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten, unter denen das 1822 auf Anregung Carl Friedrich Zelters, von Bernhard Klein und August Wilhelm Bach in Berlin gegründete königliche Institut für Kirchenmusik, die spätere Akademie für Kirchen- und Schulmusik, besonders hervorragte. Hier studierte u.a. kein Geringerer als Mendelssohn“. *Nitschke H.* Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik. Hannover: Verlagshaus GmbH, 2001. S. 102.

⁴⁷ Подробнее об этом в: *Поризко Е. И., Голубев Р. А.* История и варианты переводов «Прусской Агенды» 1822 года. Санкт-Петербург: Изд-во Политехнического университета, 2013. С. 310–311.

⁴⁸ О переписке между Львовым и Мендельсоном см.: *Поризко Е. И.* История одного письма Ф. Мендельсона-Бартольди: к вопросу об анализе и комментариях при переводе музыковедческого текста // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Вып. 15. СПб., 2020. С. 42–45. Об иных находках в рамках фондов российских библиотек написано монументальное исследование Т. В. Шабалиной: *Shabalina T.* “Texte zur Music” in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. In 2 Bnd. // Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Berlin: Ortus, 2022. 344 S. + 718 S.

Не менее важен и следующий факт: Мендельсон служил музыкальным директором в Кафедральном соборе Берлина⁴⁹. «Фактически прусский король Фридрих Вильгельм IV вскоре после его вступления в должность (1840) назначил Мендельсона 22 ноября 1842 г. „главным музыкальным директором“ и возложил на него обязанности „контроля и руководства церковной и духовной музыки“. В тот же год <...> был основан Берлинский городской кафедральный хор (существующий и по сей день)»⁵⁰.

В обязанности Феликса Мендельсона, помимо управления хором и разучивания с хором и оркестром произведений к службе, входило формирование нового музыкального строя литургии⁵¹. Думается, что, получив назначение от короля, Мендельсон отнесся более чем серьезно к нему. Он анализировал значение церковной музыки и ее место в литургии, обсуждал их со знакомыми пасторами, и даже, вероятно, чувствовал

⁴⁹ Подробнее о том, что Мендельсон был назначен «генеральным директором» церковной музыкальной жизни Берлина см.: *Поризко Е. И.* Органное творчество Ф. Мендельсона-Бартольди: в какой мере следует считать органные сонаты op. 65 церковными произведениями // Вестник Санкт-Петербургского Университета. СПб., 2013. С. 15–23. (Сер. 15; № 2.)

⁵⁰ „Tatsächlich hatte der Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. bald nach seinem Amtsantritt (1840) Mendelssohn am 22. November 1842 zum «General-Musik-Direktor» ernannt und ihm «die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik» übertragen. Im Jahr darauf <...> war der Berliner Staats- und Domchor entstanden (er existiert heute noch)“. *Nitschke H.* Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik. Ibid. S. 102. В. Динглиндер так же пишет об этом: «С возложением на Феликса Мендельсона-Бартольди титула генерального директора музыки прусский король Фридрих Вильгельм IV установил особенную цель и задачу: “Я <...> доверяю Вам контроль и руководство над церковной и духовной музыкой как область для действий”. Вот что гласит письменное постановление короля для композитора от 22 ноября 1842 года» [Письма Ф. Мендельсона 1833–8147 годов, изданные П. и К. Мендельсонами, Лейпциг, 1863 г. С. 353. Письмо от 5.12.1842 брату Павлу] („Mit der Verleihung des Tittels eines Generalmusikdirektors durch den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. an Felix Mendelssohn Bartholdy war eine besondere Zielsetzung und Aufgabenstellung verbunden: ‘Ich ... vertraue Ihnen die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis an’ [Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy, hrsg. von P. Mendelssohn und C. Mendelssohn, Leipzig 1863. S. 353. Brief vom 5.12.1842 an den Bruder Paul] heißt es im Ernennungsschreiben des Königs an den Komponisten vom 22. November 1842“). *Dinglinder W.* Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy // Berliner Musik Studien. Köln: Studio, Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank, 1993. S. 9.

⁵¹ Два наиболее ярких письма, поднимающих эту проблему — это письмо от 12 января 1835 года пастору Бауэру и письмо 1844 года королю Пруссии из Берлина. *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847.* London: Longman, Green, Longman, Robert, & Green, 1863. P. 68–70, 350–352.

ответственность за переосмысление и наполнение новым содержанием и глубиной этой области музыкального искусства.

В истории музыки биография Ф. Мендельсона-Бартольди была представлена не единожды. В русскоязычных энциклопедических статьях, учебниках по зарубежной музыкальной литературе и истории музыки Ф. Мендельсон рассматривается как выдающийся деятель искусства своего времени. Творчество композитора воспринимается сквозь призму его просветительской деятельности (имеется в виду «возрождение» музыки Баха, исполнение произведений современников Мендельсона и композиторов прошедших эпох, открытие консерватории в Лейпциге), его светских произведений, предназначенных для исполнения в концертных залах (песен, произведений для оркестра, музыки к драматическому спектаклю «Сон в летнюю ночь», концертных увертюр и др.). Именно эти стороны его деятельности легли в основу представлений о творческом облике композитора в России.

Между тем в это же время Мендельсон был и ведущим церковным музыкантом своего времени. Высказывание М. Гека подчёркивает эту поляризацию личности композитора «Эти два симфонических проекта 1829 года – Шотландская и Церковная симфонии, рассмотренные вместе – представляют собой два важных момента сочинений Мендельсона: одно затрагивает природу и фольклор, а другое – протестантскую набожность»⁵². В русскоязычной литературе недостаточно освещается деятельность Ф. Мендельсона как церковного музыканта, мыслящего с философской, религиозной позиции, как преемника Баха не только в области формы, но и содержания.

Свидетельство тому – в учебнике по истории музыки, предназначенном для высших музыкальных учебных заведений: «...оно [творчество

⁵² „Zusammen gesehen repräsentieren die beiden Sinfonie-Projekte des Jahres 1829 — Schottische und Kirchensinfonie — zwei wesentliche Momente des Mendelssohn'schen Schaffens: Der eine betrifft Natur und Folklore, der andere die protestantische Frömmigkeit“. Geck M. Felix Mendelssohn Bartholdy. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009. S. 52.

композитора] большей частью лишено страстности, подлинной героики, в нем нет философских и психологических глубин, ощутим недостаток драматической конфликтности»; «...его музыка преимущественно элегична, чувствительна, в ней много юношеской беззаботной игривости»⁵³.

Разумеется, утверждать что-либо противоположное этой точке зрения сложно, однако необходимо внести ряд уточнений, основанных на фактах из жизни композитора.

В качестве источников, послуживших для нас опорой в создании доказательной базы, назовем:

- письма композитора (в особенности, часть его переписки со священнослужителями);
- факты из его жизни, упоминание о которых не укладывается в привычную для нас интерпретацию личности Мендельсона;
- библиографические статьи из словарей и справочников, написанных на немецком языке, позволяющие увидеть отношение к творчеству композитора в русле европейского музыкознания.

Попытаемся последовательно изложить некоторые моменты жизни и деятельности Мендельсона, которые позволят внести коррективы в сложившуюся традицию восприятия его творчества. С этой целью обратимся к двум энциклопедическим статьям. В статье из «Немецкой биографической энциклопедии теологии и церкви»⁵⁴ мы найдем одну из самых сжатых и емких характеристик творчества Мендельсона как музыканта не только светского, но и церковного. С другой стороны, в статье М. Миркина из биографического словаря зарубежных композиторов⁵⁵ деятельность Мендельсона, связанная с церковной музыкой, не упомянута вообще.

⁵³ Конен В. Д. Феликс Мендельсон-Бартольди. Цит. изд. С. 290.

⁵⁴ Küster K. Mendelssohn Bartholdy // Deutsche biographische Enzyklopädie der Theologie und der Kirchen (DBETH). München: K. G. Saur, 2005. Bd. 2. M – Z Register. S. 921–922.

⁵⁵ Миркин М. Ю. Мендельсон-Бартольди Якоб Людвиг Феликс // Краткий биографический словарь зарубежных композиторов. М.: Сов. композитор, 1969. С. 133–134.

Необходимо отметить, что такая исследовательская позиция, в которой творчество композитора рассматривается лишь как светское, существовала не всегда. В частности, в предисловии переводчика к изданию писем Мендельсона 1863 года оно характеризуется следующим образом: «Всякому известно, что карьера Мендельсона, как композитора, была одна из труднейших, но вместе с тем наиболее удачно выполненных хоть, к сожалению, весьма непродолжительных и достаточно назвать оратории *Павла, Элиаса*⁵⁶, *Аталии*⁵⁷, чтобы сказать, что подобными классическими произведениями, имя автора приобрело бессмертную славу»⁵⁸. В данном контексте противовсом служит монография В. Гамазовой «Загадка органных сонат Ф. Мендельсона-Бартольди»⁵⁹, раскрывающая образную и художественную сторону символики звукописи этих произведений, что способствует более глубокому проникновению в содержание духовной музыки композитора.

Предположительно, сложность восприятия творчества Мендельсона усугубляется и тем, что Феликс был рождён в еврейской семье. Его дед — Мозес Мендельсон — был философом-просветителем XVIII века, написавшим работу «Федон, или Три диалога о бессмертии души». Известная исследовательница Грета Ионкис, занимающаяся вопросами культурных связей между евреями и немцами, пишет о семье Мендельсонов следующее: «...но и после крещения сами Мендельсоны продолжали считать себя евреями, да и в глазах окружающих они таковыми оставались»⁶⁰. Высказывание, адресованное семье Мендельсонов в целом, мы не будем комментировать. Но думается, что приведённые далее факты из жизни

⁵⁶ *Илия* (прим. Е. П.).

⁵⁷ *Антания* (прим. Е. П.).

⁵⁸ *Мендельсон-Бартольди Ф.* Письма. Цит. изд. С. 4. Здесь и далее текст приведён в современной орфографии. Для исследования копия книги была любезно предоставлена Русской Государственной Библиотекой Искусств.

⁵⁹ *Гамазова В.* Загадка органных сонат Ф. Мендельсона-Бартольди. Москва: ИП Колупаева Е. В., 2024. 80 с.

⁶⁰ *Ионкис Г.* Евреи и немцы в контексте истории и культуры. СПб.: Алтея, 2006. С. 136.

Феликса Мендельсона будут свидетельствовать об обратном. Ф. Мендельсон-Бартольди не только считал себя крещёным и подтверждённым лютеранином, но и окружающие его люди воспринимали его таковым.

Выстраивая систему аргументации, обратимся к переписке композитора⁶¹. Письма Мендельсона словно продолжают активную творческую жизнь композитора. Всю его переписку можно условно разделить на несколько групп адресатов:

- семья (его отец, мать, сестры Ребекка и Фанни, брат Павел, а позже мужья его сестер и его племянник Себастьян);
- друзья (как правило, они же и коллеги композитора);
- служебная переписка с профессорами, министрами, королем Прусским, которая относится к годам основания консерватории и занимаемого Мендельсоном поста директора музыки.

Переписка с родными и друзьями идет на протяжении всех лет, в то время как служебная переписка носит временный характер. Неизменной её темой является музыка. Композитор делится своими планами, впечатлениями от музыкальных произведений. Столь же регулярно возникает тема церковной музыки и её особенностей⁶². Помимо этого, композитор (в письмах из путешествий) описывает церкви, особенности богослужений, церковных органов (например, письма из Рима в ноябре 1830 года содержат описание собора Св. Петра в Ватикане, особенностей служб; письма из Неаполя в апреле 1831 года описывают службы Вербного воскресения, Страстной недели).

Есть ещё несколько адресатов, письма к которым достаточно регулярны на протяжении всей деятельности композитора (сохранилось

⁶¹ *Mendelssohn-Bartholdy F. Letters from Italy and Switzerland. Boston, 1861. 360 p.; Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847. Цит. изд.*

⁶² О его работе в кафедральном соборе Берлина далее будет сказано подробнее. Здесь обратим внимание на то, что вопросы лютеранской церковной музыки интересовали композитора и ранее (в письмах 1833 года он неоднократно обсуждает особенности богослужебной музыки), в то время как на должность директора музыки он был назначен лишь в 1842 году.

более 30 писем⁶³). Это письма к пастору Бауэру⁶⁴ (*Pastor Bauer*) и к пастору Юлиусу Шубрингу⁶⁵ (*Pastor Julius Schubring*). Письма эти не связаны с деятельностью Мендельсона в церкви или с какими бы то ни было иными служебными причинами – напротив, по тону это дружеская переписка. В ней мы находим размышления о духовной музыке, о чтении Священного писания, о литургии в Лютеранской Церкви. Часть писем относится к периоду работы над ораториями «Павел» и «Илия», но не ограничивается ими.

Приведем здесь отрывок одного из писем, в котором Феликс Мендельсон-Бартольди благодарит за совет, касающийся оратории:

«Дорогой Шубринг!

Уже почти год прошел с тех пор, как я должен был написать тебе. Я не буду ни пытаться просить у тебя прощения, поскольку я слишком виноват, ни оправдываться, поскольку у меня нет надежды сделать это. Как это произошло, я и сам не могу понять. Прошлой осенью, когда я только освоился здесь, получил твоё письмо с заметками для «Павла» – лучшими рекомендациями из тех, что у меня были. В тот же момент я начал обдумывать серьезно этот вопрос, нашел Библию и среди беспорядка комнаты скоро был столь поглощен ею, что едва смог принудить себя проявить внимание к другим работам, которые я обязательно должен был закончить. Тогда я намеревался написать тебе немедленно, поблагодарить тебя сердечно за все, что ты сделал»⁶⁶.

⁶³ Сведения приведены на основе изданий: *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847*. Цит. изд. и *Mendelssohn Bartholdy F. Sämtliche Briefe*. Ibid.

⁶⁴ Ларри Тодд приводит сведения о том, что пастор Бауэр был однокурсником Шубринга во время изучения теологии. См.: «Бауэр, Е. Ф. Фльберт (1803–1886)» [„Bauer, E. F. Albert (1803–1886)“] в *Todd L. R. Mendelssohn. A Life in Music*. Цит. изд. Р. 194.

⁶⁵ «Шубринг, Юлиус (1806–1889, теолог)» [„Schubring, Julius (1806–1889; theologian)“]. Там же. Р. 679.

⁶⁶ „Düsseldorf. July 15th 1834.

Dear Schubring!

It was nearly a year since I ought to have written to you. I shall not attempt to ask your forgiveness at all, for I am too much to blame or to excuse myself, for I could not hope to do so. How it occurred I cannot myself understand. Last autumn, when I first established myself here, I got your letter with the notices for «St. Paul»; they were the best contributions I had yet received,

В письмах композитора находит отражение также «учение о призвании», которое является одной из отличительных черт лютеранского учения⁶⁷. Так, своему другу Эдуарду Девриенту Мендельсон пишет из Милана 15 июля 1831 г.: «Ты меня укоряешь за то, что мне двадцать два года, а я ещё до сих пор не знаменитость; на это не умею тебе ответить, что-либо другое, как то, что если Богу угодно сделать меня знаменитым в двадцать два года, то по всей вероятности я скоро буду таким; в противном случае я ничего не могу сделать. <...> Пока ещё я буквально не умираю с голода, долг мой трудиться и писать, то к чему сердце руководит и тем отдать *долг признательности Тому*, кто правит более важными вещами чем мы жалкие существа»⁶⁸.

Еще более близким к «учению» видится другое высказывание композитора: «Всё, что я производил до сих пор до такой степени ещё отрывочно, что мне кажется я должен же наконец – также произвести что-нибудь. Не сочти это за дерзость с моей стороны, прошу тебя, верь лучше, что если я тебе говорю это, то потому что знаю, что должно бы было и чего ещё нет. Но где же мне найти случай для начала – хоть бы раз? – вот чего до

and that very same forenoon I began to ponder seriously on the matter, took up my Bible in the midst of all the disorder of my room, and was soon so absorbed in it, that I could scarcely force myself to attend to other works which I was absolutely obliged to finish. At that time I intended to have written to you instantly, to thank you cordially for all you had done“. Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847. Цит. изд. P. 39.

⁶⁷ Оно упоминается в параграфах 14 и 16 Аугсбургского вероисповедания: „XIV. Von Kirchenregiment. Von Kirchenregiment wird gelehrt, daß niemand in der Kirchen öffentlich lehren oder predigen oder Saframent reichen soll ohn ordentlichen Beruf. <...> XVI. Von der Polizei und weltlichem Regiment. Und in solchen Ständen christliche Liebe und rechte gute Wert, ein jeder nach seinem Beruf, beweiße“ (XIV. De ordine ecclesieastico. De ordine ecclesieastico docent, quod nemo debeat in ecclesia publice docere aut sacramenta administrare nisi rite vocatus. <...> XVI. De rebus civilibus. Et in talibus ordinationibus exercere caritatem). Приведено по: Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Herausgegeben im Gedenkjahr der Augsburgerischen Konfession 1930. Ibid. S. 69, 71. Перевод: «XIV. О церковном управлении. О церковном управлении поучается, что в церкви никто не должен ни учить публично, ни проповедовать, ни таинства преподавать без надлежащего призвания. <...> XVI. О полиции и светском управлении. И чтобы в состояниях сих, всяк по призванию своему, выказывал бы христианскую любовь и совершал бы подлинно добрые дела». Перевод даётся по: Книга согласия. Символические книги евангелическо-лютеранской церкви. Цит. изд. С. 70, 71.

⁶⁸ Мендельсон-Бартольди Ф. Письма. Цит. изд. С. 11.

сих пор не могу понять. *Однако если таково мое призвание*, – случай придет, – *я твердо в это верую...*»⁶⁹. В связи с этим любопытна позиция Михаэля Стайнберга. В одной из публикаций автор пишет: «Лютеранство Феликса Мендельсона неоспоримо»⁷⁰.

Теперь перечислим те факты из жизни композитора, которые идут несколько вразрез с характеристикой Мендельсона как «светского человека»⁷¹.

В исследовании, написанном Ярославом Ивановичем Бойченко⁷², приводятся данные о крещении Мендельсона: «Феликс был крещен в семилетнем возрасте в лютеранской церкви»⁷³. Об этом более подробно пишет Херберт Купферберг: «В 1816 году, когда Феликсу было семь лет, он и остальные дети отправились в Новую Церковь в Берлине, где они были крещены и обращены в Христианство»⁷⁴. В книге Кёхлера указана точная дата крещения – 21 марта 1816 г.⁷⁵ Ещё более подробно о крещении Мендельсона пишет Ларри Тодд⁷⁶.

⁶⁹ Там же. С. 14.

⁷⁰ „Felix Mendelssohn's Lutheranism is not in dispute“. *Steinberg M. P. Mendelssohn and Judaism // The Cambridge Companion to Mendelssohn*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 28.

⁷¹ Именно таким эпитетом снабжено описание Мендельсона в учебнике по истории зарубежной музыки: *Конен В. Д.* Феликс Мендельсон-Бартольди. Цит. изд. С. 292.

⁷² Ярослав Иванович Бойченко получил музыковедческое образование в Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, является настоятелем и пастором Евангелическо-лютеранского прихода г. Нижнего Новгорода.

⁷³ *Бойченко Я.* О лютеранах в России, Нижнем Новгороде и не только... Н. Новгород: Поволжье, 2007. С. 335.

⁷⁴ “In 1816, when Felix was seven years old, he and the rest of the children were marches to the New Church in Berlin where they underwent the rites of baptism and conversion to Christianity”. *Kupferberg H. Felix Mendelssohn: His Life, His Family, His Music*. New York: Charls Scribner's Sons, 1972. P. 36.

⁷⁵ Подробнее см.: *Köchler K.-H.* Felix Mendelssohn Bartholdy. Цит. изд. S. 243. Эту же дату приводит и А. С. Курцман: *Курцман А.* Феликс Мендельсон. Цит. изд. С. 7.

⁷⁶ „On March 21, 1816, Abraham and Lea witnessed the baptism of their four children by Johann Jakob Stegemann, the Reformer Protestant minister of the Jerusalemskirche near Gendarmenmarkt. The baptismal record reveals that children added the surname Bartholdy, and Felix the names Jacob Ludwig, so that he now became Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (Funny became Fanny Cäcilia; Rebecka, Rebecka Henriette; and Paul, Paul Hermann). The ceremony was a clandestine affair in the family residence, and the parents withheld news of the conversion from Lea's mother Bells, who had disowned Jacob Bartholdy in 1805 upon his apostasy“. *Todd L. R. Mendelssohn. A Life in Music*. Цит. изд. P. 33.

Помимо этого, автор приводит данные о конфирмации композитора⁷⁷.

Последняя состоялась в декабре 1825 года⁷⁸. Обратимся к высказываниям, которые позволяют судить о религиозных воззрениях Мендельсона: «Он [Мендельсон] с молодых лет был глубоко религиозным человеком. Библия – его верный спутник в течение всей жизни. В возрасте 12 лет он уже написал церковные сочинения, среди них 19-й псалом и пятиголосную тройную фугу *a cappella* “Господь, в тебе наша вера, в тебе наша сила!”. С детских лет он в начале всех своих композиций ставил буквы *L.e.g.G.* (“Да будет мне ниспослана удача, Господи!”) или же *H.d.m.* (“Помоги Ты мне!”)»⁷⁹. В одной из статей другого автора удалось найти расшифрованный вариант одной из аббревиатур: „*Las es gelingen Gott*“⁸⁰. Примечательно также следующее высказывание: «...воодушевленный церковными песнопениями Лютера, он написал *настоящую протестантскую церковную музыку – хоральные кантаты и хоральные мотеты*”»⁸¹ (курсив – Е. П.).

К сожалению, именно этот ракурс творческого наследия композитора в отличие от научных штудий А. Швейцера, Б. Л. Яровского⁸², А. П. Милки⁸³,

⁷⁷ Конфирмация — необходимая часть духовной жизни в лютеранской церкви, подтверждение своей веры перед лицом священнослужителя и членами прихода. Обряду конфирмации предшествует обучение, в котором христианин знакомится с основами христианского учения, а также с основными догматами лютеранской церкви, такими, как обретение спасения и прощение грехов по благодати Божией.

⁷⁸ “In December <...>. And finally, he was confirmed as a Protestant. In response to his avowal of faith, his pastor, E. P. Wilmsen, cited Luke — much was expected of him throu whom much was given — and prayed that art, uplifted and sanctified by religion, would make Felix’s soul strong and free, noble and great”. *Todd L. R. Mendelssohn. A Life in Music.* Цит. изд. Р. 155.

⁷⁹ Ворбс Г. Х. Мендельсон-Бартольди: жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. Цит. изд. С. 181.

⁸⁰ *Hartmut R. Felix Mendelssohn Barhtoldy als Protestant // Hamburger Mendelssohn-Vorträge.* Hamburg: Christians, 2003. S. 62.

⁸¹ Ворбс Г. Х. Мендельсон-Бартольди: жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. Цит. изд. С. 97.

⁸² *Schweizer A. Johann Sebastain Bach / A. Schweizer.* Taunusstein: Breitkopf & Härtel, 1979. 820 S.; *Яровский Б. Л.* В поисках утраченного смысла: о «хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2008. 372 с.

⁸³ В своих исследованиях А. П. Милка многократно обращается к символике И. С. Баха. Это и статьи, и монографии, и выступления на конференциях, и наконец, его

А. Ю. Кудряшова⁸⁴ и А. Е. Майкапара⁸⁵, посвященных музыкальной символике баховских творений, на сегодняшний день остается не востребован. Предположительно, в силу широчайшей образованности композитора и того, что в повседневной жизни его столпом наряду с лютеранской теологией была теология Фридриха Шлайермахера⁸⁶, герменевтический подход к сочинениям мастера позволит приоткрыть завесу над притягательностью и неувядающим обаянием его музыки.

Возвращаясь к эпистолярному наследию Мендельсона, заметим, что в одном из цитируемых выше писем другу композитора Эдуарду Девриенту присутствуют и такие строки: «Если я в последнее время написал несколько отрывков церковной музыки, то это потому, что чувствовал в этом потребность, как чувствуешь иногда необходимость в данный момент перечитать какую-нибудь книгу. С другой стороны, если музыка моя имеет некоторое отношение к Себастьяну Баху, – в этом я ничего нового не вижу, соображая, что я писал её под влиянием минутного вдохновения и, если мой текст вдохновил меня точно также как старого Баха, тем лучше! Потому что ты, конечно, не выразишь, чтоб я мог копировать формы без содержания, – иначе от отвращения и лени я не мог бы докончить такого труда»⁸⁷.

Думается, однако, что совокупность приведенных выше фактов позволяет нам говорить о том, что Мендельсон-Бартольди был не только

лекции. Приведём здесь лишь несколько работ: *Милка А. П.* О христианской символике в двойном каноне И. С. Баха BWV 1077. Жизнь религии в искусстве. СПб.: Сударыня, 2006, С. 123–152; *Милка А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации / Науч. ред. К. Южак. СПб.: «Композитор», 2009; *Милка А. П.* Баховские «шестёрки»: принцип организации баховских сборников в контексте особенностей барокко // Музыкальные горизонты, 1990 № 9. С. 54–67.

⁸⁴ *Кудряшов А. Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи XVII–XX вв. СПб.: Лань, 2006. 432 с.

⁸⁵ *Майкапар А. Е.* Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах. Челябинск: Music Production International. 2014. 113 с.

⁸⁶ Особое влияние оказали следующие работы Ф. Шлайермахера: *Schleiermacher F.* Hermeneutik und Kritik: mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch, 1977. 406 S.; *Schleiermacher F.* Über die Religion. Synoptische Studienausgabe der Textfassungen 1799, 1806 und 1821. Zürich: Theologischer Verlag, 2012. 308 S.

⁸⁷ *Мендельсон-Бартольди Ф.* Письма. Цит. изд. С. 12.

светским, но в полной мере и церковным музыкантом⁸⁸, писавшим помимо светской музыки также и духовную. Как и И. С. Бах, Мендельсон был кантором и так же, как и Бах, он не занимал поста органиста по той причине, что игра на органе – это лишь одна из составляющих обязанностей кантора.

Более того, духовная музыка была одной из важных констант в творчестве композитора. В общей панораме жанров она занимает значимое место, поскольку именно в этой области Мендельсон наиболее полно выражает свою любовь, интерес к старинной музыке, к полифонической композиторской технике, и, что наиболее важно, свои религиозные взгляды и философское восприятие мира. В качестве авторитетного для нас лица по данному вопросу привлечем Р. Шумана. Давая оценку 42-му Псалму Мендельсона, Шуман свидетельствует, что гений Мендельсона поднял его «на высший уровень, который только может достичь современная духовная музыка»⁸⁹.

Важно заметить, что к церковному творчеству (помимо ораторий «Павел», «Илия») примыкает органное, в том числе Сонаты op. 65, часть хорового и даже симфонического творчества Мендельсона. Прежде всего это его *Sinfoniekantate* (симфония-кантата) op. 52 „*Lobgesang*“ («Хвалебная

⁸⁸ Еще одно доказательство того, сколь значимо было для него духовное творчество, а также в том, что он был знатоком литургической практики в лютеранской церкви: «В июне и июле 1833 года он регулярно импровизировал на утренних воскресных богослужениях в кафедральном соборе Св. Павла [Англия]» (“In June and July of 1833 he improvised regularly at the Sunday morning services at St. Paul’s Cathedral”). *Little Wm. A. Introduction // Felix Mendelssohn Bartholdy. Complete organ works. London, Sevenoaks: Novello, 1989. Vol. 1, P. IV.* Может возникнуть вопрос, почему Мендельсон, будучи лютеранином, импровизировал на службах в Англии. Следует в таком случае вспомнить о том, что 31 октября 1817 года Фридрих Вильгельм III подписал «Унию» и создал «Евангелическую Церковь Прусской Унии», что привело к унификации лютеран и кальвинистов. Оставим в стороне вопрос о том, как это было воспринято теологами, но прихожане могли получить причастие, а, следовательно, и все остальные таинства в любой из этих церквей. Подробнее об этом см.: *Ieґepb O. Исторія новѣйшаго времени. Книга четвертая. Реставрація и іюльское королевство (1815–1848). СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1894. С. 323–443; Heim M. Kirchengeschichte in Daten. München: Verlag C. H. Beck oHG, 2006. 192 S.* И, конечно, именно контакт с Англией подтолкнул его к написанию органных Сонат.

⁸⁹ „höchste Stufe, die ... die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht hat“. Цит. по: URL: <https://www.carus-verlag.com/musiknoten-und-aufnahmen/mendelssohn-bartholdy-psaume-42-7330602.html>. (Дата обращения: 28.03.2025).

песнь») для симфонического оркестра и хора и *Kirchensymphonie* (церковная симфония) «Реформация»⁹⁰ для симфонического оркестра, содержащая цитату хорала „*Ein' feste Burg ist unser Gott*“⁹¹ («Господь наш меч, оплот и щит»).

В случае с симфоническим творчеством Мендельсон дважды создает новые жанры⁹², чтобы точнее выразить важное ему содержание в новой форме. Например, симфония «Реформация» – это своего рода перенос идей органных сонат на симфоническое творчество: они прослеживаются и во введении цитат хоралов или литургических песнопений, и в форме хоральных вариаций. И даже медленная вторая часть напоминает *Andante religioso*, и медленные части органных сонат композитора в целом.

Приведем здесь список его сочинений духовной тематики по книге А. Клостермана «Церковное творчество Мендельсона-Бартольди»⁹³:

Op. 23. <i>Kirchenmusik</i>	Op. 69. <i>Drei Sätze a cappella</i>
Op. 31. <i>Psalm 115</i>	Op. 70. <i>Oratorium Elias</i>
Op. 36. <i>Oratorium Paulus</i>	Op. 73. <i>Lauda Sion</i>
Op. 37. <i>Drei Präludien und Fugen für Orgel</i>	Op. 78. <i>Drei Psalmen a cappella</i>
Op. 39. <i>Drei Sätze für Frauenchor und Orgel</i>	Op. 79. <i>Sechs Sprüche</i>
Op. 42. <i>Psalm 42</i>	Op. 91. <i>Psalm 98</i>
Op. 46. <i>Psalm 95</i>	Op. 97. <i>Christus – Fragment</i>
Op. 51. <i>Psalm 114</i>	Op. 111. <i>Tu es Petus</i>

⁹⁰ Подробнее различные аспекты симфонии «Реформация» освещены в статьях: Поризко Е. Реформационная симфония: еще раз о мифах или «Реформаторская симфония с хоровым финалом, написанная 8-летним юношей к празднованию 300-летия Реформации в 1830 году» // Вестник музыкальной науки. Т. 9, № 1. С. 17–30 и Поризко Е. И. Мендельсон и Мейербер: к вопросу о творческих пересечениях двух композиторов сквозь призму цитаты “Ein' feste Burg ist unser Gott” // Вестник музыкальной науки. Т. 9, № 3. С. 13–28.

⁹¹ Хорал „*Ein' feste Burg*“ является своеобразным музыкальным символом Реформации в Германии. Это перевод 46 псалма, гимн создан Мартином Лютером в 1528 году. Дата приведена в: *Evangelisches Kirchen Gesangbuch*. Hamburg: Friedrich Wittig Verlag, 1989. № 201. XXXXII + 998 (без пагинации) + 192 S.

⁹² Стилиевой признак эпохи романтизма, подробнее о системе художественных жанров см. в: Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. — Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994.

⁹³ *Clostermann A. Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen*. Ibid. S. 5–6.

Op. 52. 2. *Symphonie B-dur*Op. 65. *Sechs Orgelsonaten*Op. 112. *Zwei geistliche Lieder*Op. 115. *Zwei geistliche Chöre*Op. 121. *Vespergesang für Männerstimmen*

Здесь же уместно назвать и произведения без опусов: хоралы для хора и оркестра 1827–1832 годов, вокальные сочинения после 1830 года, ранние сочинения для органа и органные пьесы после 1830 года, не вошедшие в оп. 37 и оп. 65. Особый интерес представляет *Magnificat* 1822 года, жанр, к которому Мендельсон обращается дважды: в 1822 году, как к одному из первых зрелых духовных сочинений, и в 1847. По сути, созданный в этом году оп. 69 № 3 стал последним завершённым духовным сочинением Мендельсона.

Думается, что обозначенный временной отрезок свидетельствует о безусловной осознанности обращения Мендельсона к столь значимому для лютеранской музыки жанру магнификата⁹⁴ еще в юные годы. Так, по мнению П. Цапалла, в третьей части „*Et misericordia*“ [«И милость его»] магнификата 1822 года Мендельсон сочиняет двутемное фугато,⁹⁵ и последний № 7 „*Sicut erat*“ [«Как было»] является четверной фугой. В то время как *Magnificat* „*Mein Herz erget Gott, den Herrn*“ [«Моё сердце отдаётся Господу Богу»] оп. 69 № 3 является своего рода завершением, ретроспективой его духовного творчества.

Множество мотивов этого мотета отсылают нас к другим духовным сочинениям Мендельсона. Например, раздел „*und es freut sich mein Geist*“ [«и мой дух радуется»] отсылает нас к финалу «Илии», «Хвалебной песни»; *Andante con moto* „*Und Barmherzigkeit erzeugt der Herr*“ [«И милосердие Божье снисходит»] является отсылкой к № 5 из «Илии», а раздел „*Wie er*

⁹⁴ О том, что музыка была одной из форм проповеди, о значениях магнификата в лоне лютеранства и о музыкально-риторических фигурах барокко подробно написала А. А. Мальцева: *Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры барокко: проблемы методологии анализа: на материале лютеранских магнификатов XVII века. Цит. изд.*

⁹⁵ *Zapallà P. Vorwort // Felix Mendelssohn Bartholdy Magnificat BWV A2. Stuttgart: Carus, 1997. S. IV.*

zugesagt mit seinem Worte“ [«Как он обещал нам своим Заветом»] к заключительному номеру из «*Павла*».

В. Динглиндер так описывает церковное творчество Мендельсона: «Формы и строение в церковных сочинениях Мендельсона различны и разнообразны: песни, гимны, мотеты, литургические произведения, органная музыка, хоральные кантаты, псалмы с оркестром и без оркестра, оратории, произведения как для лютеранского, так и для католического, а по случаю и реформатского и англиканского богослужений с использованием латинского, немецкого, французского или английского текстов»⁹⁶. Приведённая цитата позволяет наблюдать как разнообразие жанров, так и творческую активность композитора в области создания церковной музыки.

Следует отметить, что есть ряд зарубежных исследований, рассматривающих Ф. Мендельсона-Бартольди сквозь призму его церковного творчества или как церковного музыканта⁹⁷. Особое место в этих исследованиях занимают органные произведения и крупные ораториальные жанры, во многом предвосхищающие своё время. Примечательно, что психологизация главного героя, внутренняя драматургия развития, номера со сквозным действием, использование хора в качестве действующего лица, персонализация в хоровых сценах позднее отзовутся в народных драмах М. П. Мусоргского.

⁹⁶ „Die Formen und Gattungen in der geistlichen Musik in Werk Mendelssohns sind unterschiedlicher und vielfältiger Art: Lieder, Hymnen, Moteten, liturgische Stücke, Orgelmusik, Choralkantaten, Psalmen mit und ohne Orchester, Oratorien, Werke für den Protestantischen Gottesdienst ebenso wie für den katholischen, gelegentlich auch für den reformierten und anglikanischen, unter Verwendung lateinischer, deutscher, französischer und englischer Textvorlagen“. *Dinglinder W. Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy. Ibid. B. 1. S. 12.*

⁹⁷ *Werner R. Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker. Diss. Frankfurt am Main, 1930; Werner R. Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1964; Clostermann A. Mendelssohn Bartoldys kirchemusikalischer Schaffen. Ibid. 235 s; Dinglinder W. Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy. Ibid.; Hartmut R. Felix Mendelssohn Bartoldy als Protestant. Ibid. S. 61–81; вступительная статья Вилли Шульце к сборнику вокальных церковных сочинений композитора: Schulze W. Vorwort // Mendelssohn Bartholdy F. Geistliche Musik für Solostimme. Stuttgart: Carus-Verlag, 1980. S. 4–5.*

В свою очередь, сочетание полифонических элементов (канонов, фуг, имитаций) с песенными, кантиленными мелодиями во многом предвосхищает творчество С. И. Танеева⁹⁸. Характерные для Танеева полифонические приёмы: fuga с сопровождением, изложенные мотивные элементы темы параллельными секстами, или изложением темы фуги в октавном удвоении, изложение фуги над цитатой хорала (фуга *super Thema*), стреттное проведение темы фуги, создающее в восприятии слушателя ощущение разработочности материала, и в целом симфонизацию фуги, – мы находим не только в «Иоанне Дамаскине», но и в Ораториях Мендельсона. В целом внедрение цитат литургических песнопений (у Мендельсона цитаты хоралов), использование краски звучания хора а capella внутри опуса в сопровождении симфонического оркестра (вторая часть «Иоанна Дамаскина» и № 38 „*Hebe deine Augen auf*“ [«Возведи глаза свои»] в «Илие»), усиливают ощущение преемственности в области духовной музыки двух авторов.

Однако все эти находки Мендельсона в области формообразования, сочетания гомофонно-гармонических и полифонических элементов композитор сперва отшлифовывал в своем органном творчестве, которое станет предметом исследования в следующем параграфе.

Обратим внимание на основные идеи, изложенные в первом параграфе Первой главы:

1. Обозначена необходимость апеллирования к понятию *духовная музыка* в отношении предназначенных для богослужебной практики церковных творений Ф. Мендельсона-Бартольди. В силу того, что оратории, кантаты, органные сочинения композитора могут быть исполнены как в рамках литургии, так и за её пределами, понятие *духовная музыка* видится более предпочтительным по отношению к понятию *церковная музыка*.

⁹⁸ Интересно, что в книге о фортепианных сонатах А. К. Глазунова К. И. Южак концентрирует внимание читателя на том, что его часто сравнивали с Мендельсоном. И приводит цитату из статьи Ц. А. Кюи о премьере 1 симфонии Глазунова от 24 марта 1882 года газеты «Голос» о том, что «так рано и так хорошо никто не начинал, за исключением Мендельсона...». См.: Южак К. И. Фортепианные сонаты А. К. Глазунова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 3.

2. Получен ответ на вопрос, следуют ли Сонаты op. 65 Ф. Мендельсона-Бартольди традиции *Sonata da chiesa*. Выстроенная система аргументации дает основание утверждать следующее. Несмотря на то, что в целом композитор работает в русле барочной традиции, он переосмысляет её, делая её более гибкой. Поскольку Мендельсон отвергает при этом возможность отнести Сонаты op. 65 к так называемой церковной сонате [*Kirchensonate*], мы оставляем за собой право позиционировать эти сочинения композитора как образец духовной музыки, не отменяя их принадлежность к церковному наследию. Этим проводится водораздел между жанром собственно *церковной сонаты*, практически вышедшей из употребления ещё за 100 лет до Моцарта, одного из первых композиторов, возродившем церковную сонату в своем творчестве.

3. Выявлены особенности лютеранской церковной музыки, к числу которых относятся:

- возможность импровизации;
- личная ответственность церковного музыканта в выборе репертуара по своему усмотрению;
- использование в процессе богослужебной практики произведений как с каноническим текстом, так и с художественным;
- наличие органа, как звукового символа.

4. Приведены факты из жизни композитора, репрезентирующие его глубокую веру и следование лютеранскому «учению о призвании» в процессе сочинения музыкальных произведений.

5. Представлено место духовного наследия Мендельсона в жанровой панораме.

1.2. Органные сочинения как экспериментальная площадка композитора

Сочинение органной музыки для Мендельсона не было чем-то случайным. И причин обращения к ней было также немало: это и любовь к

баховскому наследию, в том числе и к органному, и тяготение к полифонической технике, обучение у учеников И. С. Баха, и собственные взгляды на церковную музыку, и, наконец, тот факт, что Мендельсон на протяжении всей жизни создавал органные сочинения, возвращался к созданным ранее произведениям, перерабатывал их. Такие следы переработки и переосмысления носят некоторые части органных сонат (подробнее об этом будет сказано ниже), мы детально рассмотрим их на примере II части из органной Сонаты № 5.

Думается, что здесь уместно провести параллель с фортепианными сонатами Людвига ван Бетховена, которые были для него творческой лабораторией. Для Мендельсона, на наш взгляд, такой творческой лабораторией были органные сонаты (возможно, и органное творчество в целом). Найденные им образные, тематические особенности, варианты построения форм оказываются связаны с работой над крупными произведениями (ораториями, симфонией-кантатой).

Приведем в Приложении № 2 известный на данный момент список произведений Мендельсона для органа. При его составлении мы опирались на список сочинений в статье Гроува⁹⁹ и анализ доступного нам нотного материала.

Обращение к сочинениям для органа непосредственно связано со становлением Мендельсона как органиста. Так, первые органные сочинения композитора относятся ко времени его обучения игре на этом инструменте под руководством Августа Вильгельма Баха¹⁰⁰ (1796–1869), немецкого

⁹⁹ Todd L. R. Mendelssohn // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 Vol. Oxford, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo-/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051795>.

¹⁰⁰ У А. В. Баха учился также и Август Готфрид Риттер (1811–1885). Его Соната № 1 1 для органа была создана чуть раньше, чем Сонаты оп. 65 Мендельсона, но вышла вслед за ними. См.: Laukvik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Stuttgart, 2006. Teil 2 – Romantik. S. 18, а также предисловие Анны Марлены Гургел (Anne Marlene Gurgel) к изданию Сонаты № 1 для органа Риттера: Ritter A. G. Sonate Nr. 1 d-moll für Orgel Opus 11. Leipzig; Dresden: Peters, 1985. S. 16–17. Риттер был известным органистом-виртуозом и педагогом своего времени. Он учился не только у А. В. Баха, но и у

органиста, учителя¹⁰¹ и композитора, изучавшего контрапункт под руководством Карла Цельтера, органную игру – под руководством своего отца Готфрида Баха, а фортепиано – у Людвига Бергера¹⁰². Родственником И. С. Баху учитель Мендельсона никогда не был, однако и А. В. Бах, и К. Цельтер по праву могут быть названы продолжателями школы Иоганна Себастьяна. Соответственно, многие принципы исполнения и регистровки наследуют традиции позднего барокко¹⁰³. П. Мерцер-Тэйлор в статье «Мендельсон и институты немецкой музыкальной культуры» пишет о том, что «учение Цельтера базируется на педагогическом методе И. Ф. Кирнбергера, который основан на следовании И. С. Баху. Таким образом, Цельтер провел Мендельсона по строгой программе в изучении генерал-баса, хорала и контрапункта»¹⁰⁴.

О следующем этапе обучения органной игре известно, что в 1822 году (во время путешествия в Дармштадт) Мендельсон встретился с Кристианом Генрихом Ринком¹⁰⁵. К. Г. Ринк (1770–1846) – немецкий органист и

К. Цельтера. Во время обучения в Берлине он собирал и копировал органные сочинения предшествующих эпох.

¹⁰¹ «В качестве учителя имел вес ученик Цельтера Август Вильгельм Бах (1796–1869), директор Института церковной музыки в Берлине: очень многие органисты испытали его влияние» [„Wichtig als Lehrer war der Zelter-Schüler August Wilhelm Bach (1796–1869), der als Direktor des Instituts für Kirchenmusik in Berlin eine Unzahl von Organisten beeinflusst hat“]. Bötzel F. Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37 // Beiträge zur Musikforschung. München; Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler, 1984. B. 14. S. 10.

¹⁰² Seaton D. Bach, August Wilhelm // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 Vol. Oxford: Oxford University Press, 2001. Vol. 2. P. 429–430.

¹⁰³ На этот факт указывалось неоднократно. В данном случае приводятся данные из книги Й. Лауквика: Laukvik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 2 – Romantik. Ibid. S. 163.

¹⁰⁴ „Basing his teaching firmly on J. P. Kirnberger’s pedagogic method, which was based in turn on J. S. Bach’s, Zelter led Mendelssohn through a rigorous program of study in figured bass chorale, and counterpoint“. Mercer-Taylor P. Mendelssohn and the Institution(s) German Art Music. Цит. изд. P. 13.

¹⁰⁵ Little Wm. A. Introduction. Цит. изд. Vol. 1. P. IV. «О его встрече с дармштадским органистом Ринком известно благодаря рекомендательному письму Цельтера» [„Über seine Begegnung mit dem Darmstädter Organisten Rink sind wir durch ein Empfehlungsschreiben Zelters unterrichtet“]. Großmann-Vendrey S. Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit // Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Bosse, 1969. Bnd. 17. S. 180.

композитор, учившийся у Иоганна Христиана Киттеля¹⁰⁶, ученика И. С. Баха. К. Г. Ринк¹⁰⁷ был ведущим органистом своего времени, ему принадлежит ряд сочинений для органа и теоретические работы, посвященные вопросам игры на инструменте. Также М. Папе указывает на ещё одну значимую встречу с Фридрихом Вильгельмом Бернером из Бреслау, который был известным органистом-виртуозом¹⁰⁸.

Ко времени начала занятий органом относятся и первые произведения для этого инструмента – Ф. Мендельсон создает их с 1820 года. Периоды работы над органными сочинениями можно разделить (условно) на несколько периодов:

- *ранний период* (1820–1833) – сочинения, созданные до оп. 37. Этап, в свою очередь, содержит внутреннее деление (1820–1821¹⁰⁹, 1823, 1833¹¹⁰);

¹⁰⁶ Иоганн Христиан (или Иоганн Кристиан) Киттель (1732–1809) — немецкий органист, композитор и учитель. В период с 1748 по 1750 годы был учеником И. С. Баха. Примечателен тот факт, что ему принадлежат 6 сонат для органа 1789 года. *Feller K. G. Kittel, Johann Christian // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. Vol. 13. Oxford; New York: GROVE; Oxford University press, 2001. P. 642–643.*

¹⁰⁷ *Kramer U. Rinck, Johann Christian Heinrich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 Vol. Vol. 21. Oxford; New York: GROVE; Oxford University press, 2001. P. 426–427.*

¹⁰⁸ «В 1822/1823 годах он [Мендельсон] посетил двух учеников И. С. Баха во втором поколении: дармштадского органиста Иоганна Кристиана Ринка и бреславского органиста-виртуоза Фридриха Вильгельма Бербера» [„In den Jahren 1822/23 hat er zwei angesehene Enkelschüler Johann Sebastian Bachs besucht: den Darmstädter Organisten Johann Christian Heinrich Rinck und den Breslauer Orgelvirtuosen Friedrich Wilhelm Berber“]. *Pape M. Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988. S. 16–17.*

¹⁰⁹ Петер Вард Джонс (Peter Ward Jones) указывает, что так или иначе, но занятия с Цельтером начались в июле 1819 года (или, возможно, раньше), а первые работы под его руководством появились в 1819–1820 годах, то есть обращение Мендельсона к сочинению для органа происходит практически с началом его творческой деятельности. *Jones P. W. Mendelssohn's First Composition // The Mendelssohns: their Music in History. Цит. изд. P. 101–113.*

¹¹⁰ В письмах Мендельсона за 1831 год мы встречаем неоднократные упоминания об игре на органе и об импровизациях. Однако в издании органных сочинений *Mendelssohn Bartholdy F. Orgelwerke. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2005. B. II. VIII + 114 p.* содержится лишь одна пьеса за 1831 год, датированная 8 марта — *Nachspiel D-dur* [«Постлюдия»]. Первый раздел этой пьесы в переработанном виде лег в основу III части органной Сонаты № 2. В письмах говорится также и об импровизациях, которые Мендельсон желал записать, — как, например, в письме родным от 23 августа 1831 года: «Сегодня после обеда пришлось снова играть на органе, но уже одному перед монахами; они дали мне наилучшую тему — Credo, на которую я варьировал весьма

- *средний период* (1834–1838) – создание трех прелюдий и фуг ор. 37. Они явились некоторым итогом импровизаций на воскресных богослужениях в Лондоне, и были посвящены Томасу Аттвуду, кантору этой церкви;

- *поздний период* (1844–1845) – работа над Сонатами для органа ор. 65.

Подчеркнем, что между вторым и третьим этапами Ф. Мендельсон периодически создает отдельные органные пьесы: три фуги для органа *e-moll* (13 июля 1839), *C-dur* (14 июля 1839), *f-moll* (18 июля 1839). При этом, например, fuga *C-dur*, написанная 14 июля 1839 года, становится впоследствии IV частью Сонаты № 2. Литтл совершенно точно характеризует, что за это время понимание органа и стиль органной музыки в творческом методе Мендельсона полностью складываются¹¹¹. Важным, на наш взгляд, является и тот факт, что между вторым и третьим периодом Мендельсон даёт в Лейпциге благотворительный концерт, в программе которого были исполнены произведения И. С. Баха и импровизации самого Мендельсона¹¹². Другими словами, в процессе работы над органными сонатами Мендельсон был не только уже полностью сложившимся композитором, но и одним из известных органистов своего времени.

В последний период работы над сонатами композитор создает также произведения, которые не вошли в ор. 65. Это такие пьесы, как, например, Прелюдия для органа *c-moll* (9 июля 1841), *Andante F-dur* (21 июля 1844), *Andante D-dur* (23 июля 1844), *Allegretto d-moll* (25 июля 1844), *Andante sostenuto f-moll* (10 сентября 1844), *Allegro B-dur* (31 декабря 1844), fuga *B-dur* (2 апреля 1845).

удачно; это первая вариация в моей жизни, которую я сам пожелал положить на ноты; помню из нее только начало и прошу позволения написать здесь это место для Фанни». Мендельсон-Бартольди Ф. Письма. Цит. изд. С. 48–49. Однако на данный момент нам не удалось обнаружить сочинение 1831 года, в котором бы цитировалась тема *Credo*.

¹¹¹ «Восемь лет отделяют опус 65 от опуса 37, но за эти восемь лет мысли Мендельсона об органе, наконец, четко кристаллизуются» [„A span of but eight years separates Opus 65 from Opus 37, but in those eight years Mendelssohn's thoughts about the organ finally and distinctively crystallized”]. Little Wm. A. Introduction. Цит. изд. P. V.

¹¹² Подробно этот концерт (во всех аспектах) освещён в работе М. Папе: *Pape M. Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840*. Цит. изд.

Думается, здесь уместно будет проследить следующую закономерность: в каждый из перечисленных периодов Мендельсон работал не только над созданием органных сонат, но и над более крупными церковными произведениями. Так, период создания Прелюдий и фуг ор. 37 близок по времени к оратории *«Павел»*. Работа над ней началась в марте 1834 года и закончилась после смерти отца композитора (весной 1836 года). Параллельно с сочинением органных Сонат ор. 65 Мендельсон создаёт ораторию *«Илия»*¹¹³ (1846–1847).

Особенно ярко эта преемственность и связь прослеживается между Ораторией *«Илия»* и органными сонатами ор. 65¹¹⁴, в которых он экспериментирует в области формы, строения сонатно-симфонического цикла и содержания. Перечислим те черты творческого стиля композитора, отточенные в органных сонатах, которые нашли свое отражение в *«Илии»*:

1) Обращение к полифонической технике:

- имитационная,
- каноническая,
- фугированная.

2) Переплетение гомофонных и полифонических форм и взаимосвязь сонатной формы и фуги.

3) Использование хорала и аллюзии на него.

В оратории Мендельсон активно использует полифонические формы и техники письма. Имитации, каноны, фугированные построения – все это является важным выразительным средством для построения хоровых номеров. Обозначим здесь лишь некоторые, наиболее яркие, примеры

¹¹³ Подробнее об особенностях драматургии Оратории *«Илия»* см. в: Porizko E. I. Einige Besonderheiten der Dramaturgie des Oratoriums „Elias“ von F. Mendelssohn Bartholdy // Вглубь разрыва: Сборник материалов Пятой международной научно-практической конференции. Краснодар: 2024. S. 84–97.

¹¹⁴ Подробнее о влиянии см. в: Поризко Е. И. Влияние особенностей полифонической техники органных сонат ор. 65 на ораторию *«Илия»* Ф. Мендельсона-Бартольди // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2023. №77. С. 128–140.

имитаций, канонов и фуг и сопоставим их с примерами, найденными в органных сонатах.

В его ораториях, как и в органных сочинениях, мы видим множество примеров различных имитаций. Более того, сравнение первых эскизов органных сонат с более поздними вариантами автографов позволяет сделать вывод о том, что Мендельсон всегда редактировал сочинения в сторону последовательного увеличения числа имитаций. Из этого следует, насколько важным для Мендельсона является включение полифонических и имитационных элементов.

Красочные примеры имитаций мы находим в № 12 „*Baal, erhöre uns*“ [«Ваал, услышь нас»], второй раздел № 38 „*Und der Prophet Elias brachte hervor wie ein Feuer*“ [«И Пророк Илия огненно возвестил»] являются не просто полифоническим средством, но и символической звукописью: руки, возносящиеся с просьбой быть услышанным к небу, и символика низвержения властителей в номерах 12 и 38 соответственно. Аналогией может служить кода III части Сонаты № 6 ор. 65, в которой ощущение блаженства по ту сторону бытия, образ троицы передаётся с помощью имитационного мотива, проходящего в сопрано, теноре и баса и создающей чувство обвивания слушателя этой темой как виноградной лозой.

Как и в органных сонатах, в «Илие» Мендельсон часто выступает мистификатором, пряча искусно выстроенные полифонические элементы за красивейшими и завораживающими слушателя мелодиями. Примером может служить четвертый раздел № 5 „*Aber der Herr sieht es nicht*“ [«Но Господь этого не видит»], где между тенором и сопрано начинается канон (тт. 107–113, „*Barmherzigkeit*“ [«Милосердие»]), в который вплетается имитация баса, а в следующей фразе (тт. 116–123) Мендельсон переставляет голоса местами: канон излагается у альты и баса, при этом тенор проводит тематический материал альты из предыдущей фразы, а сопрано – предыдущий материал

баса. И снова эта сцена создаёт ощущение снисходящей на землю благодати и милосердия божьего. Канон часто помогает Мендельсону создать эффект «эхо». Например, почти вся первая часть № 34 „*Der Herr ging vorüber*“ [«Господь прошел мимо»] (тт. 1–114) почти полностью состоит из канонов, имитирующих то перешёптывание разных людских групп в толпе, то рёв накатывающих морских волн. Аналогией в органных сонатах может звучать «эхо» из III части *Andante recit.* Сонаты № 1 (тт. 6–8 и 41–44) или в IV части Сонаты № 4.

Прежде чем обратиться к вопросу, как именно Мендельсон вводит лютеранский хорал в свои сочинения, обозначим основные тенденции в отношении этого жанра в начале XIX века: это позволит нам заострить внимание на том, в какой мере композитор работает в русле традиции, а в какой он является новатором.

С этой точки зрения необходимо отдавать себе отчет в том, что в целом в XIX веке деление между музыкой церковной и светской было достаточно четким. Создавались церковные кантаты и другие произведения для исполнения в церкви, в них использовались принятые в XVII–XVIII веках формы. Эта музыка редко выходила за пределы церкви, и композиторы, как правило, специализировались именно на сочинении церковной музыки.

С другой стороны, светская музыкальная культура переживала расцвет и торжествовала в многообразии жанров, форм и национальных школ. Но если светские сочинения и проникали в литургическую практику, это не имело никакой смысловой связи с церковной музыкой, что и вызывало часто сильную критику Мендельсона, свидетельства чему мы находим в его письмах.

Ещё раз отметим, что выше мы охарактеризовали лишь тенденцию, но существовало и множество исключений. Так, именно с назначением Мендельсона генеральным музыкальным директором в Берлине и при его

четком представлении о том, что литургическая музыка должна быть изменена, и была вызвана волна интереса к ее сочинению. С другой стороны, церковная музыка начинает проникать в светскую – например, в виде цитат или аллюзий. В таком случае мы почти всегда можем говорить, что это не только цитата мелодии хорала, но и введение иного культурного контекста, своего рода «*тотального перевода*»¹¹⁵.

Например, в опере «*Гугеноты*» Мейербер использует цитату хорала „*Ein` feste Burg*“¹¹⁶ [«Господь наш меч, оплот и щит»], во французской опере вводится орган¹¹⁷, в итальянской опере цитируется григорианский хорал. Всё это служит созданию церковного колорита на сцене, но не становится переосмыслением или сближением музыки церковной и светской. Вводимые цитаты создают контраст, подчеркивают разделение этих двух миров: церковного и человеческого, чувственного.

Метод Мендельсона является новаторским. Речь идет о наполнении принятых и к этому времени уже ставших штампом литургических форм новым содержанием: композитор активно использует псалмы как основу для вокальных композиций, цитаты хоралов в инструментальной музыке, расширяет спектр используемых музыкальных форм, вводя в богослужебную практику произведения, написанные в сонатной форме, долгое время не характерной для церковной музыки.

¹¹⁵ Тотальный перевод — термин, которые ввел П. Тороп в своем исследовании о переводческой технике, основанной не на дословном переводе, а на переводе смысловых кодов и контекстов. *Тороп П. Тотальный перевод*. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1995. 224 с.

¹¹⁶ Сравнительный анализ, каким образом Мейербер и Мендельсон используют один и тот же хорал в качестве цитаты представлен в следующей работе: *Поризко Е. И. Мендельсон и Мейербер: к вопросу о творческих пересечениях двух композиторов сквозь призму цитаты „Ein` feste Burg ist unser Gott“*. Цит. изд.

¹¹⁷ Эта традиция сохраняется и в XX веке. Воссоздание церковной атмосферы в опере Ф. Пуленка «*Диалоги кармелиток*» подробно описано В. В. Азаровой в: *Азарова В. В. Диалоги кармелиток. Пьеса Ж. Бернаноса и опера Ф. Пуленка*. М.: Эдитус, 2022. 280 с.

Предположительно, именно сонатная форма была для Мендельсона той формой мышления, которую он воспринял с детства, глубоко усвоил и чувствовал в ней потенциал для передачи глубоких, философских мыслей, в том числе при создании церковной музыки.

Интересно также создание новых жанров: „*Kirchen Symphonie*“ [«Церковная симфония»], симфония-кантата „*Lobgesang*“, что станет стилевым признаком зрелого и позднего романтизма¹¹⁸. Мендельсон пересматривает стандартные церковные жанры и меняет их. Например, кантата „*Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*“ [«Из бездны бед взываю я к тебе»] является своего рода хоральной прелюдией, но не для органа соло, как это было у И. С. Баха, а для хора. В этом же ряду стоят и его оратории, Симфония «*Реформация*» – все эти творения были созданы для концертного исполнения. Таким образом, Мендельсон как будто смысляет границы между духовной и светской музыкой.

Вопрос об использовании композитором лютеранского хора очень важен. С учетом того, что некоторые причины его тяготения к жанру хора мы осветили, говоря о религиозных воззрениях Мендельсона и о его любви к баховским традициям и следовании им, остановимся на случаях использования хора именно в органных сочинениях Мендельсона.

В литературе на русском языке мы почти не найдем информации об использовании хоральных мелодий в его органном творчестве. В зарубежной литературе, как правило, просто перечисляют те хоралы, которые Мендельсон цитирует в органных сонатах. Очень интересна в этом отношении статья Юргена Эсселя¹¹⁹ «Соната и хорал: о синтезе форм в

¹¹⁸ См. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Цит. изд.

¹¹⁹ Юрген Эссель — органист и профессор, декан факультета церковной музыки Высшей школы музыки города Штутгарт, у которого мне посчастливилось обучаться по классу органа.

органных сонатах Мендельсона»¹²⁰, в которой музыковед рассматривает цитаты хоралов и их внедрение в сонатную форму: «...то, что комбинация сонатной формы и хорала должна была привести к структурным проблемам, Мендельсону, безусловно, было ясно»¹²¹. К сожалению, издание статьи на русском языке лишено библиографических сведений о цитируемых источниках и представляет собой записанный доклад выступления на конференции¹²². Однако, поскольку приведенные в ней данные дают импульсы для исследовательского творчества, мы предложим классификацию видов использования хорала в органных сочинениях.

Действительно, Мендельсон не раз использует хорал в исследуемых Сонатах ор. 65. При этом, методы использования различны. Остановимся на некоторых из них:

- цитирование хорала в четырехголосном изложении, максимально приближенном к варианту в литургии. Как, например, в начале I части Сонаты № 6 (хорал „*Vater unser im Himmelreich*“¹²³ [«Отче наш сущий на небесах»]) и в I части Сонаты № 1 (хорал „*Was mein Gott will, das g'scheh`allzeit*“ [«Что мой Господь восхочет, пусть то и свершается во веки»]). Однако между ними имеется ряд существенных отличий¹²⁴: так, в Сонате № 6 хорал представлен именно как изложение темы в хоральных вариациях,

¹²⁰ Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2011. № 2 (9). С. 43–45.

¹²¹ Там же. С. 43.

¹²² Во время обучения в Штутгарте нам также удалось услышать этот доклад на одном из мастер-классов профессора.

¹²³ Текст хорала был сочинен Мартином Лютером в 1539 году как поэтическое изложение молитвы «Отче наш». Он состоит из девяти куплетов, каждый из которых включает шесть строф. Мелодия хорала относится к XIV веку и была обработана Лютером.

¹²⁴ Подробнее об использовании этого хорала и о форме части см.: Поризко Е. И. К вопросу о взаимодействии сонатной формы и фуги в органных сонатах Ор. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди // Вестник Санкт-Петербургского Университета. 2012. С.47–57. (Сер. 15; № 3.) и 65. Она же. Особенности использования хорала и фуги в органных сонатах ор. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди // Политехнический фестиваль для студентов и молодых ученых. Материалы конференций 16-17 декабря 2012 года. 2012. С. 129–130.

в то время как в Сонате № 1 отдельные строки хорала появляются и исчезают, чередуясь со становлением формы фуги;

- использование хоральной мелодии как *cantus firmus*. Например, в I части Сонаты № 3 введена цитата хорала „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*“ в педали, а над ней развивается двойная фуга. Такой принцип изложения применяется композитором и в I части Сонаты № 6, в вариациях¹²⁵. В первой и второй вариациях тема проходит в сопрано, в третьей – в теноре, в четвертой – в педали;

- использование первой строфы хорала как материала для фуги. Фугу на хорал мы видим во II части Сонаты № 6, а также в финале Сонаты № 2¹²⁶;

- своеобразная стилизация хорала в четырехголосном изложении – как в I части Сонаты № 5. Мендельсон сочинил «хорал», вводя многих исследователей в заблуждение.

- использование элементов хорального изложения или мелодии, по складу близкой к хоральной, своего рода жанровая стилизация: Соната № 4, II часть *Andante religioso*, Соната № 6, III часть *Andante*.

В данном контексте далеко не случайной видится позиция Готхольда Фротшера¹²⁷, по мнению которого органные сонаты Мендельсона могут

¹²⁵ Секвентное развитие строф хорала нехарактерно для эпохи барокко. Подробнее см.: Поризко Е. И. К особенностям использования хорала и фуги в органной сонате Феликса Мендельсона-Бартольди Op. 65 № 6 d-moll // Вестник Санкт-Петербургского Университета. 2011. С. 32–40. (Сер. 15; № 1.). Однако такой метод развития был обнаружен во многих хоральных обработках немецких композиторов эпохи барокко: например, Иоганна Ульриха Штайгледера (J. U. Steigleder), Винцента Любека и др. Кроме того, в книге Хорста Нитшке этой части дана следующая характеристика: «Большинство и по сей день играет шестую [сонату] на хорал “Отче наш”, в этой сонате заключена новая концепция старого типа хоральной вариации» [„Am meisten gespielt wird bis heute die sechste über den Choral »Vater unser im Himmelreich«, eine sonatenhafte Neukonzeption des alten Formtyps der Choralvariation“]. Nitschke H. Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik. Ibid. S. 111.

¹²⁶ На цитату песни „*Der Mond ist aufgegangen*“ указывает Ю. Эссель в статье: Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона. Цит. изд. С. 44.

¹²⁷ „Choralsonate...“. Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Zweiter Band. Berlin, 1959, S. 1171.

рассматриваться в качестве эталона «хоральных сонат»¹²⁸. Именно органные сонаты Мендельсона рассматриваются как образец среди органных сонат немецких композиторов-романтиков. Так, характеризуя произведения этого жанра Кристиана Финка (1831–1911) [*Christian Fink*], автор исследования Готхольд Фротшер [*Gotthold Frotscher*] отмечает, что они являются «копией хоральных сонат Мендельсона»¹²⁹, в том числе и в приемах развития.

Роли хора в творчестве Мендельсона в целом и в его органных сонатах, в частности, посвящено исследование Армина Коха «Хоралы и хоралоподобное в произведениях Феликса Мендельсона-Бартольди»¹³⁰. Интересно обобщение Ю. Эсселя об использовании хора, в котором он говорит о соединении типа бетховенских сонат и барочного принципа варьирования, которое образует «гениальный синтез нового жанра: хоральную сонату Мендельсона»¹³¹. К этому высказыванию мы можем добавить, что в своем симфоническом творчестве композитору удалось создать новый жанр хоральной симфонии – симфония «*Реформация*».

Близка к теме использования лютеранских хоралов и проблема цитирования и самоцитирования. Тут же возникает и вопрос индивидуальной оценки: что именно мы считаем цитированием, говорим ли мы только об интервальной организации или еще и о ритмической структуре? В данном разделе мы приведем те случаи цитирования, которые нам удалось установить, и которые, на наш взгляд, отвечают некоторой объективной оценке схожести с оригиналом.

Мы рассмотрим сначала прямое цитирование, затем упомянем случаи фуг на тему хорала, аллюзии хоральных мелодий или их стилизаций и цитаты и самоцитаты.

¹²⁸ Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Zweiter Band. Berlin: Verlag Merseburger, 1959. 1338 S.

¹²⁹ „wird mit Kopie von Mendelssohns Choralsonate...“. Там же, S. 1171.

¹³⁰ Koch A. Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy // Abhandlungen zur Musikgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. Band 12. 252 S.

¹³¹ Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона. Цит. изд. С. 45.

Прямое цитирование хоралов имеет место в Сонатах № 1, 3, 6.

В I части Сонаты № 1 цитируется хорал „*Was mein Gott will, das g'scheh`allzeit*“. В данном случае цитирование имеет свои особенности: так, первые 4 строки хорала проводятся, чередуясь с иным тематическим материалом, затем вводится транспонирование строк. Подробно об этих особенностях мы пишем в разделе 3.2., где представлен подробный анализ использования этого хорала, а также его положения как формы второго плана по отношению к сонатной форме и фуге.

В I части Сонаты № 3 мы видим «феникса» (так бы охарактеризовал эту форму Шуман) – двойную фугу *super Thema*: хорал цитируется как *cantus firmus*, а над ним разворачивается двойная фуга. Подробно о том, как хорал выполняет здесь формообразующую функцию, пишет Ю. Эссель¹³², и мы приведем подробный анализ в разделе 2.1., посвященном анализу фуги.

В I части Сонаты № 6 хорал цитируется сначала полностью, а затем в качестве *cantus firmus* в разных голосах. В целом в форме сочетаются признаки вариаций на тему хорала и хоральных вариаций.

Существует принципиальное различие между этими формами. Оно заключается в том, что «хоральные вариации» – это термин, который относится к конкретной эпохе и к конкретному типу композиции XVII в., в то время как термин «вариации на тему хорала» не имеет жёстких границ в отношении времени и стиля, т. к. вариации могут отражать характерные типы развития любой эпохи, от барочных традиций до авангардных. В данной сонате наблюдается их взаимопроникновение. К чертам романтических жанровых вариаций, присутствующих в ней, теория музыки традиционно относит следующие¹³³: расширенная последняя вариация с чертами развития, жанровое изменение темы от вариации к вариации, что мы

¹³² Там же. С. 44.

¹³³ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Цит. изд.; Протопопов Вл. В. Очерки из истории музыкальных форм XVI–нач. XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.

можем проследить начиная со второй вариации, и связанные с этим смены темпов, тактового размера, характера.

Теперь перечислим признаки хоральных вариаций: «В самом узком, историческом смысле слова – ряд сочинений или разделов сочинения, как правило для органа, в котором одна хоральная мелодия многократно повторяется, каждый раз в разной полифонической обработке»¹³⁴. В данном случае все они соблюдены, однако уже вторая вариация представляет мелодию хорала в ином жанровом преломлении, третья снова приближена к старинному образцу, а четвертая вариация – полное следование бетховенскому принципу. Она расширена масштабно по сравнению с остальными, т. к. в ней хорал изложен дважды, помимо этого она включает разработку на материале мотива, вычлененного из хорала, и своеобразную репризу – повторение первой и шестой строф хорала в первоначальном виде, но с перегармонизацией. Таким образом, I часть Сонаты № 6 начинается, следуя барочному образцу хоральных вариаций и постепенно приближается к свободным романтическим вариациям.

Тема хорала в сонате (тт. 1–25) дана с некоторыми ритмическими изменениями. Следует также указать на ряд метрических изменений, связанных с тем, что у Мендельсона хорал начинается из затакта, а в вербальном тексте ударение падает на первый слог. Кроме того, в этом хорале имеет место переменный размер, и при подобном изложении ударения не совпадают всего в двух строфах из шести. Видимо, Мендельсон решил этим поступиться, так как в остальных строфах именно такое изложение позволяет добиться метрического совпадения текста и музыки¹³⁵.

¹³⁴ “In it’s most restricted historical sense, a series of compositions or sections of a composition generally for the organ in which the same chorale melody is presented several times in succession, each time in a different polyphonic arrangement”. *Marshall R. L.* Chorale variations // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: In 29 Vol. Washington, 1995. Vol. 4. P. 338–339.

¹³⁵ Тональность *d-moll* является знаковой как в творчестве В. А. Моцарта (*Фантазия KV 397, концерт для фортепиано KV 466, Реквием KV 626*), так и в творчестве И. С. Баха (*Токката и фуга для органа BWV 565, драматичные прелюдии и фуги из 1 и 2*

Проблема ритма музыкального, контрапунктирующего с ритмом вербальным, рассматривалась Е. А. Ручьевской как проблема «встречного ритма»¹³⁶.

В первой вариации на хорал *Andante sostenuto* (тт. 26–54) тема хорала проводится в сопрано в гомофонно-полифоническом изложении¹³⁷. Во вступительных тактах басовый голос излагает нисходящий хроматический ход, основанный на интонациях *lamento*. Все строфы хорала сохранены. Длительная остановка в конце каждой строфы подобна взятию дыхания перед пением следующей. Характер изложения всей вариации заставляет вспомнить ее барочный прообраз — *trio*, для которого характерны следующие признаки:

- попеременное изложение строф хорала и другого материала;
- наличие контрапунктирующего голоса, который выполняет сольную функцию между строфами хорала;
- басовая партия в педали выполняет роль гармонической поддержки.

В данном случае функция педали расширена: это и функциональная поддержка, и самостоятельная мелодическая линия, которая становится третьим полноправным голосом, также контрапунктирующим с двумя верхними голосами. Во второй вариации (тт. 55–71) проводятся все строфы хорала, ритмическое изложение аналогично первой вариации, однако между третьей и четвертой строфами нет остановки. Особую выразительную роль здесь выполняет партия педали, в которой излагается контрапунктирующая мелодия на *staccato*. В третьей вариации (тт. 72–91) вновь проводятся все строфы хорала, ритмическое изложение аналогично первой вариации. Тема

тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 851 и BWV 875). Помимо этого, при обращении к хоралу „*Vater unser...*“ («Отче наш») Бах в 11-ти случаях из 14 использует именно тональность *d-moll*. И выбор тональности Мендельсоном, думается, помогает передать образ мятущейся человеческой души, ищущей защиту и поддержку Всевышнего.

¹³⁶ Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Цит. изд.

¹³⁷ Изложение подобного рода и его формообразующая роль детально исследованы в: Дмитриев А. Н. Полифония как фактор формообразования. Цит. изд.

хорала изложена одногласно и проводится в теноре как *cantus firmus*. Два верхних голоса, как и в первой вариации, выступают в качестве главного материала между строфами хорала.

Четвертая вариация (тт. 92–181) несет функцию разработки. Все строфы хорала изложены дважды. Затем следует разработка на материале темы хорала. Наличие вступительных тактов отсылает нас к первой вариации, а вариант изложения, в котором между третьей и четвертой строфами нет остановки – ко второй. Ритмические остановки после каждой строфы хорала продолжают сохраняться, однако на месте смысловых остановок возникает активное внедрение нового элемента, основанного на восходящем движении по звукам арпеджио. Постепенно этот новый элемент совмещается с проведением темы хорала.

Таким образом, четвертая вариация имеет четыре раздела: 6 строф сначала изложены в басовом голосе, затем – в сопрано и альтовом голосе, затем следует разработочный раздел и реприза, в которой излагаются первая и шестая строфы хорала в фактурном варианте темы, но с перегармонизацией.

В ор. 65 Мендельсон дважды использует форму фуги на тему хорала. Один раз – во II части Сонаты № 6 на хорал „*Vater unser im Himmelreich*“ и один раз – в финале Сонаты № 2 „*Der Mond ist aufgegangen*“ [«Луна взошла»] (детально они будут рассмотрены в разделе, посвященном фугам).

I часть Сонаты № 5 представляет собой очень интересный случай. Например, Юрген Эссель пишет о том, что в ней имеет место цитата хорала „*Dir, dir, Johova will ich singen*“ [«Тебе, тебе Иегова хочу я петь»] (вариант текста: „*Dir, die o Höchster will ich singen*“ [«Тебе, тебе, о Высший, хочу я петь»])¹³⁸. Однако, на наш взгляд, это, скорее, аллюзия на хорал, а не цитата. Так, Эссель пишет, что «Мендельсон цитирует только первую строку. Затем

¹³⁸ Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органнх сонатах Мендельсона. Цит. изд. С. 44.

он продолжает гомофонный тип органного хорала, дает второе проведение мелодии, в котором появляются лишь фрагментарно мелодические элементы вышеуказанного хорала. Количество строк составляет 5, тем не менее, органнй пункт в сопрано («педаль») соответствует шестой строке»¹³⁹. В отличие от других случаев в ор. 65 Мендельсон не указывает название жанра «хорал» подобно Сонате № 6 и не подписывает цитаты хорала в Сонатах № 1 или № 3. В Сонате № 5 мелодия цитируется не полностью, что позволяет говорить скорее о некой аллюзии на хоральную мелодию.

Случай сходной аллюзии хорала мы видим в III части Сонаты № 4, чья мелодия близка мелодии хорала „*Morgenstern der finstern Nacht*“ [«Утренняя звезда в тёмной ночи»] Георга Йозефа 1657 года с текстом Ангелуса Силезиуса. По-мнению Эсселя (который подчеркивает, что не представляется возможным установить, знал ли Мендельсон этот хорал), в данном случае можно проследить параллели и в мелодическом развитии, и в характерном повторении последней фразы хорала, и в трехдольном метре. Наряду с цитированием хоралов в органнх сонатах присутствуют и другие цитаты. Например, цитата темы *Credo* [«Верую»] И. С. Баха во II части Сонаты № 1. Напомним, что эта же тема была использована Моцартом в финале Симфонии № 41 «*Jupiter*».

Говоря о самоцитатах, напомним, что в качестве частей органнх сонат Мендельсон использовал и сочиненные ранее произведения, то есть, метод переосмысления музыкального материала был ему близок. В I части Сонаты № 3 нам удалось установить самоцитату композитора из его Симфонии № 2 „*Lobgesang*“ ор. 52 – речитатив тенора из арии „*Schricke des Todes Hatten uns umfassen*“ [«Путы смерти опутали нас»]. В III части Сонаты № 6 он использовал самоцитату из оратории «*Илия*» – из арии Ангела „*Sei stille dem*

¹³⁹ Там же. С. 45.

Herrn” [«Будь покоен перед Господом»]. Приведем сводную таблицу всех сонат с указанием установленных цитат (Таблица № 1).

Таблица № 1. Цитаты в органных Сонатах ор. 65

№	I часть	II часть	III часть	IV часть
1	„ <i>Was mein Gott will, das g'scheh`allzeit</i> “		<i>Credo</i> ¹⁴⁰	
2				„ <i>Der Mond ist aufgegangen</i> “
3	„ <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> “; Самоцитата из „ <i>Lobgesang</i> “ ¹⁴¹			
4			„ <i>Morgenstern der finstern Nacht</i> “	
5	Аллюзия на хорал ¹⁴²			
6	„ <i>Vater unser im Himmelreich</i> “		Самоцитата из « <i>Илии</i> » ¹⁴³	

Подчеркнём особую, символическую значимость для Мендельсона включений хорала в духовные произведения. В Оратории «Павел» Мендельсон с первых тактов увертюры вводит знаковый хорал „*Wachet auf, tuft uns die Stimme*“ [«Пробуждайтесь! – Раздаётся Глас»], апеллирующий к последнему воскресенью церковного года. Известный не только из литургической практики, но и благодаря лейпцигским органным хоралам Баха (BWV 645), хорал в данном случае продолжает традицию Страстей и Кантат Баха, отвечая на важные драматургические моменты повествования.

Первая часть:

№ 3 „*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“ [«Да будет Богу в высотах» или «Да будет Богу в вышних честь»];

№ 9 „*Dir, Herr, dir will ich mich ergeben*“ [«Тебе, Господи, Тебе я отдамся»];

№ 16 „*Wachet auf! Ruft uns die Stimme*“ [«Пробуждайтесь! – Раздаётся Глас»].

¹⁴⁰ В этом месте, возможно, имеет место цитата из *Credo* И. С. Баха, в свою очередь цитируемая Моцартом в теме финала Симфонии № 41 «*Юномер*».

¹⁴¹ Речитатив тенора из Арии „*Schricke des Todes Hatten uns umfassen*“

¹⁴² „*Wach auf, Geist der ersten Zeugen*“ [«Пробудись, дух первых свидетелей»], „*Dir, dir, Johova will ich singen*“ [«Тебе, тебе, Иегова хочу я петь»].

¹⁴³ Тема арии Ангела „*Sei stille dem Herrn*“ [«Будь покоен перед Господом»].

Вторая часть:

№ 29 „*Ist das nicht*“ [«Это не...»], а также аллюзии на хорал в № 15 „*Mache dich auf!*“ [«Вставай!»].

В точке золотого сечения симфонии-кантаты «Хвалебная песнь» [„*Lobgesang*“] № 8 „*Nun danket alle Gott*“ [«Восхвалим мы Творца»] Мендельсон вводит не просто изложения хорала, но хоральные вариации для оркестра и хора (аналогией может быть I часть органной Сонаты № 6).

При работе над Ораторией «Илия», основанной на текстах из Ветхого Завета, перед композитором встаёт дилемма: он нуждается в протестанском хорале как знаке сильной и незыблительной веры, и в тоже время не может найти тех хоральных мелодий, оригинальный текст которых не был бы слишком знаком слушателю и вызывал бы Новозаветные ассоциации. Именно поэтому, подобно аллюзии на хорал в Сонате № 5, Мендельсон использует уже отработанный приём введения сочиненных им хоралов:

- хорал в среднем разделе № 5 „*Aber der Herr sieht es nicht*“ [«Но Господь этого не видит»];
- фраза ответа хора на реплику пророка № 10 „*So war der Herr*“ [«Таким был Господь»];
- № 15 „*Wirf dein Anligen auf den Herrn*“ [«Возложите свою тревогу на Господа»];
- патетичная фраза хора в № 16 „*Der du deine Diener machst zu Geistern*“ [«Ты, превращающий рабов своих в духов»];
- последняя фраза в № 22 „*Fürchte dich nicht*“ [«Не бойся»];
- романтизированная форма хорала во второй части № 34 „*Der Herr geht vorüber*“ [«Господь прошел мимо»];
- осанна-возгласы в начале № 35 „*Heilig, heilig, heilig*“ [«Свят, свят, свят»].

Мендельсон не только использовал уже известные хоралы, но сочинял также и новые песнопения, основанные на музыкальных традициях лютеранского хорала. В литургической практике многих церквей на

протяжении XIX–XX веков и до настоящего времени используются хоральные мелодии, сочиненные Мендельсоном, а также мелодии его светских произведений в качестве мелодий хоралов. Приведем здесь некоторые из них:

- эстонская евангелическо-лютеранская церковь: “*Kuula: inglilauluhääl*”. Английский текст [„*Hark! The herald Angels Sing!*” [«Слушайте! Ангелы-вестники поют!»] Ч. Уэсли [Charles Wesley], 1739; перевод на эстонский язык выполнен Е. Кивисте [Einar Kiviste] ¹⁴⁴;

- финская евангелическо-лютеранская церковь: № 148 „*Herää, Herran seurakunta*”. На текст Х. Раберга [H. Rabergh], 1908; перевод на финский М. Ньюберг [M. Nyberg], 1920. Также мелодия этого гимна используется в хоралах № 234, 253, 461 ¹⁴⁵. В другом сборнике: № 290 „*Kiitä Hereaa, yö ja päivä*” на текст Л. Санделля [L. Sandell] и № 532 „*Oi miltä tuntuukaan*” на текст Карла И. Ф. Шпитты [Carl J. Ph. Spitta] ¹⁴⁶;

- евангелическо-лютеранская церковь: № 38 «*Слушай, вся Земля, внимая хору вышних*». Английский текст [„*Hark! The herald angels sing!*”] Ч. Уэсли [Charles Wesley], 1739; перевод на русский язык В. Теплоне ¹⁴⁷. № 243 «*Бог есть любовь*», текст Е. Шарыпанова (использована мелодия «*Песни без слов*» E-dur op. 30, II тетрадь, № 9, 1834) ¹⁴⁸;

- евангелическо-лютеранская церковь Ингрии на территории России: № 20 «*Вести ангельской внемли*». Английский текст („*Hark! The herald angels sing!*”) Ч. Уэсли [Charles Wesley], 1739 ¹⁴⁹;

¹⁴⁴ E.E.L.K. Kiriku Laulu- ja Palveraamat. Toronto (Canada) - Pieksämäki (Finland). 1991. № 20.

¹⁴⁵ Suomen evankelis-luterilaisen kirkon. Virsikirja. Kustannus-osakeyhtiö kotimaa kirjapaja. 1987. №№ 148, 234, 253, 461.

¹⁴⁶ Siionin kannel. Zksiääninen nuottipainos. Pieksämäki, eley kirjat, 1990. №№ 290, 532.

¹⁴⁷ Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской церкви. СПб.: Евангелическо-лютеранской церковь, 2009. № 38.

¹⁴⁸ Там же. № 243.

¹⁴⁹ Сборник гимнов Евангелическо-лютеранской церкви. СПб.: Андреев и согласие, 1994. № 20.

• евангелическо-лютеранская церковь Латвии: № 27 „*Debespulks dzies apstarots*“. Английский текст [„*Hark! The herald angels sing!*“] Ч. Уэсли [Charles Wesley], 1739; перевод на латышский Андрейс Зузены [Andrejs Zuzāns]; № 327 „*Dievs savējos gan pazist*“ на текст Карла И. Ф. Шпитты [Carl J. Ph. Spitta] и № 475 с другим текстом¹⁵⁰.

Такая частотность использования до сегодняшнего дня хоралов Мендельсона показывает, насколько глубоко он, с одной стороны, усвоил и впитал лютеранскую традицию, а с другой – смог переосмыслить её и передать будущим поколениям.

Мендельсон сознательно использует хорал как символ, понимая, что даже введённый инструментально, лишённый текста в момент исполнения, текст этот незримо, неосознанно будет с помощью культурного кода считываться слушателями. Об этом говорит не только тот факт, что Мендельсон был почитателем Баха (символиста эпохи барокко), но и то, что он досконально знал наследие и персону И. В. фон Гёте. Основоположник немецкой литературной школы в сборнике афоризмов «*Максимы и рефлексии*»¹⁵¹ в параграфах 749 и 752 детально описывает, как должен символ восприниматься слушателем «749: Символика преобразует образ в идею, идею в картину, причем, таким образом, что идея в картине всегда остается бесконечно действенной и недостижимой и, даже произнесённая на всех языках, [идея эта] все равно останется невысказанной. 752: Это и есть истинная символика, в которой через частное репрезентируется общее, но не как сон или тень, но напротив как мгновенная вспышка непостижимого откровения»¹⁵².

¹⁵⁰ Dziesmu grāmata latviešiem tēvzemē un svešumā. Latviešu Evangēliski Luteriskā Baznīca Amerikā (LELBA), 1992. №№ 27, 327.

¹⁵¹ Согласно ремарке А. Аникста в собрании сочинений Гёте на русском языке в 10-ти томах, целиком они не были изданы в России, а лишь выборочно, как примеры. См.: *Гёте И. В. Собрание сочинений в десяти томах / Под общей редакцией А. Аникста и Н. Вильмонта. Т. 10. М.: Худ. лит., 1980. С. 485–486.*

¹⁵² „749 Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe. 752: Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere -repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“. Цит. по: Schmidt Ch. M. Zwischen

Именно поэтому любое обращение Мендельсона к хоралу, аллюзия на него, или привлечение иных цитат, отсылок к другим мастерам, абсолютно намеренны. Подобно тому как мадригалы создавались для знатоков и любителей полифонического письма, и поэтому не требовали партитурной записи, так, думается нам, и произведения Мендельсона обладают, помимо общемузыкального и эмоционального воздействия на слушателя, ещё и одним уровнем воздействия, интеллектуальным, апеллирующим к общеевропейскому культурному коду уровнем восприятия¹⁵³.

В своём творчестве Ф. Мендельсон не раз обращался к мини-циклу «прелюдия и fuga». Это и широко известный ор. 37 для органа и ор. 35¹⁵⁴ для фортепиано, и прелюдии и фуги без опуса.

В случае с Прелюдиями и фугами ор. 37 можно говорить о том, что этот цикл находится на распутье эксперимента и традиции. Традиционными являются все три фуги цикла. А вот переосмысление жанра по отношению к барочной традиции, эксперименты в области формы перемещаются в прелюдию. Так, каждая из трёх прелюдий имеет своё характерное строение. Прелюдия № 1 является фугой, Прелюдия № 2 – сонатной формой с фугато в зоне разработки, а Прелюдия № 3 представляет собой двойную фугу.

Продолжение исканий в области мини-цикла несёт на себе Увертюра к Оратории «Павел». Сложная двухчастная форма представляет собой аналогию прелюдии и фуги, в которой прелюдия являет собой изложение хорала¹⁵⁵. Вторая часть формы является фугой, изложение которой словно пронзает отдельные строки хорала.

Eschatologie und geschlossenem Kunstwerk: Gattungskonzept und Bibelinterpretation in Mendelssohns Oratorium Elias op. 70 MWV A 25. URL: http://www.denkstroeme.de/heft-7/s_122-150_schmidt. (Дата обращения: 29.03.2025).

¹⁵³ О таком диалоге между композитором и слушателем очень ёмко написано в статье Волковой П. С. см: Волкова П. С. Искусство в аспекте диалога. К вопросу о философии образования / П. С. Волкова // Art criticism (искусствоведением). 2023 №1 С. 6–14. URL: <https://www.art-journal.ru/>. (Дата обращения: 28.03.2025).

¹⁵⁴ В классическом лютеранском богослужении хоралу всегда будет предшествовать импровизированная или сочинённая прелюдия.

¹⁵⁵ В процессе исследования данного цикла нельзя не вспомнить весьма оригинальную статью, авторство которой принадлежит Р. Шуману. Шуман Р.

В «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха также есть случаи, в которых прелюдия представляет собой фугу, но, как правило, прелюдии по строению проще, а следующая за ней fuga является полифонически более сложной, многоголосной и насыщенной. Интересно, что все фуги цикла, а также те фуги из Сонат op. 65, которые обозначены так самим композитором, являются структурно более простыми. В них меньше интермедий, тема фуги претерпевает меньше изменений. В то время как фуги в его прелюдиях или сонатах являются более экспериментальными и построены более свободно, при формальном соблюдении регламента.

Безусловно, главным мистификатором романтизма был Р. Шуман¹⁵⁶, с его загадочными «сфинксами» в Карнавале, игрой с аббревиатурами и зашифрованными посланиями. Однако, нам кажется, что Мендельсон словно задаёт ребус внимательному музыканту, подчас скрывая от нас форму фуги.

Прелюдия и fuga № 1 c-moll сочетают в себе эмоциональный порыв, присущий течению *Sturm und Drang*, и аффективность барочного риторического высказывания.

Прелюдия № 1 *c-moll* представляет нам тот вид романтической четырехголосной фуги с сопровождением, который мы обнаруживаем также в органных сонатах Мендельсона.

1) Сокращение темы фуги в свободной части до его ядра (с т. 31 до окончания прелюдии);

2) Появление темы фуги с другим окончанием (т. 69 – проведение в басовом голосе и далее т. 71 – в сопрано и т.д.);

Ф. Мендельсон. Шесть прелюдий и фуг для фортепиано Цит. изд. Т. 2 А. С. 85–86, или в оригинале: *Schumann R. F. Mendelssohn Op. 35 // Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1974. S. 105–106.*

¹⁵⁶ Об интерпретации сфинксов в «Карнавале» Р. Шумана см.: *Мозгот С. А. Особенности организации концептуального пространства в фортепианном цикле Р. Шумана «Карнавал» // Музыкальное содержание: пути исследования: Сборник материалов научных чтений / Ред.-сост. Л.П. Казанцева. Краснодар: Изд. дом ХОРС, 2009. С. 62–79.*

3) Выстраивание больших звеньев секвенции в свободной части фуги (1-е звено секвенции – тт. 31–41 и повтор в тт. 50–60, а затем 2-е звено секвенции – тт. 68–71 и повтор в тт. 72–75);

4) Проведение темы фуги в терцовом удвоении (т. 90–92 – в сопрано и альте одновременно);

5) Сумма перечисленных выше наблюдений создаёт у слушателя ощущение разработочности материала в свободной части фуги.

6) Фуга № 1 *c-moll* является четырехголосной фугой, наследующей традиции барочных сицилиан своим 12-дольным ритмом и характерной темой. Интересной особенностью фуги является удержанное противосложение (тт. 9–12 в басу повторяют тт. 3–6 из тенора), которое создаёт для исполнителя особую сложность, так как требует в подвижном темпе проведения противосложения в педали.

Цикл Прелюдия и фуга № 2 G-dur являет собой пасторальное отдохновение от эмоционального порыва первого микроцикла.

Прелюдия № 2 *G-dur* – ближе всего к прототипам сближения сонатной формы и фуги бетховенского типа. Так, фугато в ней появляется в зоне разработки и ограничивается только этим разделом. Такая форма прелюдии является исключением для подобных циклов того времени, но получит дальнейшее развитие в XX веке¹⁵⁷.

Поскольку синтез сонатной формы и фуги является одной из главных особенностей духовной музыки Мендельсона, и эта прелюдия впервые демонстрирует это, мы остановимся на ней подробнее.

Строение темы главной партии имеет свои особенности, которые связаны с её тональным развитием. Тема состоит из двух предложений, второе из них напоминает ответ в фуге и проводит тематический материал в тональности доминанты (нотный пример 1).

¹⁵⁷ Черты сонатности проникают, например, в прелюдии А. Н. Скрябина, в фортепианные миниатюры С. С. Прокофьева.

На этом материале заметно, что тема излагается в сопрано, в то время как остальные голоса являются гармоническим сопровождением. Во втором предложении, изложенном в тональности доминанты, мелодия вновь проводится в сопрано, но на квинту выше, что и создаёт ощущение вступления нового голоса в экспозиции фуги.

Связующая часть состоит из двух секвентно-повторных предложений, тематический материал близок к теме главной, и теме побочной партии. В следующем нотном примере приведём первое звено секвенции (нотный пример 2).

От главной темы материал связующей части наследует квартовые ходы и движение восьмыми. А также вводит ритмическую фигуру четверть с точкой, заливованную с восьмой, и две восьмые, которая затем реализуется в побочной партии.

Тема побочной партии излагается на тоническом органном пункте к её тональности *A-dur* (тональность двойной доминанты по отношению к основной, органнй пункт на звуке А). Заключительная часть написана в доминантовой тональности (*D-dur*) и, таким образом, создаёт нормативное соотношение начала и конца экспозиции. Приведём изложение темы побочной партии (нотный пример 3).

Подобные тональные соотношения являются допустимыми для сонатной формы, если заключительная часть утверждает новую тональность (как в данном случае). Тема заключительной части ещё раз проводит второе предложение темы главной партии, утверждая новую тональность.

Разработка сонатной формы представляет собой фугато, в котором участвуют четыре голоса. Приведём ниже тему фугато (нотный пример 4).

Тема фугато в примере излагается в сопрано, после чего она проводится в других голосах: в альте (тт. 31–33), в сопрано и альте в терцовом удвоении (тт. 35–37), в басу (тт. 42–44), в сопрано (тт. 46–48), в теноре (тт. 50–52). В прелюдии мы видим ещё достаточно бетховенский подход к полифонической технике в рамках сонатной формы, а именно,

включение фуги или фугато в зоне разработки. Таким образом, полифоническое начало обрамляется экспозицией и репризой сонатной формы.

Реприза сонатной формы вносит следующие изменения:

- второе предложение главной темы излагается в басовом голосе вместо тенорового в экспозиции;
- побочная тема сближается с главной, проходит в тональности доминанты (*D-dur*);
- после модуляции в основную тональность вместо темы заключительной части звучит тема фугато из разработки;
- кода построена на материале главной темы, которая проводится в сопрано.

Такая перестановка материала в конце носит неслучайный характер, несмотря на то, что появление материала разработки характернее для коды, а не для зоны заключительной части. Появление темы главной партии в коде на тоническом органном пункте создает смысловую и тематическую арку, тонально замыкая цепь проведений темы главной партии. Представим перечисленные особенности строения и гармонического развития в виде схемы (Аналитическая схема № 1):

Аналитическая схема № 1. Тональный план проведений главной темы в сонатной форме. Прелюдия *G-dur* op. 37

Экспозиция				Разработка				Реприза			
G – D; A – D				Fугато				G – G; D – G			
ГП	ПП							ГП	ПП		КОДА

Приведем ниже общую схему формы (Таблица № 2):

Таблица № 2. Схема формы Прелюдии *G-dur* op. 37

Экспозиция				Разра- ботка	Реприза						
1–27				27–56	57–88						
ТГП	СЧ	ПП	ЗЧ	Фугато	ТГП	СЧ	ТПП	ЗЧ	/	Кода	/

								фугато	ТГП
G	h, G, A	D/D	D	D, B, G, c, g	G	h, G, D	D/G	G	G
1–9	9–15	16–23	24–27	27–56	57–64	64–70	71–77	77–82	83–88

В двух верхних строках указаны общие разделы формы и количество тактов в них. Центральная строка раскрывает строение сонатной формы, знак «/» обозначает, что раздел строится на материале другой темы, например, «Кода / ТГП» – кода на материале темы главной партии. Последние две строки отражают общий тональный план разделов формы (прописные буквы латинского алфавита обозначают мажорные тональности, а строчные – минорные) и соответствующие им такты.

В случае с данной прелюдией очевидно, что Мендельсон привносит в барочный цикл музыкальные формы венского классицизма и «маскирует» сонатную форму за счет введения фугато.

Фуга № 2 *G-dur* является четырёхголосной фугой. Особенностью фуги является противопоставление диатонического ядра темы и его хроматического продолжения, создающего на некоторое время ощущение лидийского лада.

Прелюдия и фуга № 3 d-moll возвращает нас к драматической риторике первого микроцикла, создавая декламационное обрамление пасторали.

Прелюдия № 3 написана в сложной двухчастной форме, и сама подобна прелюдии и фуге. После прелюдийного вступления тт. 1–23), завершающегося полным несовершенным кадансом, разворачивается двойная фуга.

Экспозиция первой темы фуги с четырьмя основными и одним дополнительным проведением (тт. 24–52) сменяется свободной частью, где после одного проведения фуги в тональности *F-dur* и четырех тактов интермедии начинается экспозиция второй темы фуги. В этой теме происходят изменения, которые были описаны выше о фуге из Прелюдии № 1. Тема после двух полных проведений сокращается, а затем изменяется её окончание. Присутствует одно совместное проведение двух тем (тт. 83–85), после чего темы снова излагаются отдельно друг от друга.

Фуга № 3 является четырехголосной фугой. Отличительной чертой в этой фуге является проведение темы, переходящее из одного голоса в другой (тт. 60–63). Тема начинает изложение в басовом голосе, переходит в тенор. Это обусловлено спецификой инструмента, так как диапазон педали у органа ограничен. Подобные примеры голосоведения и разделения темы между голосами мы часто наблюдаем в фугах прелюдий Букстехуде.

Подводя предварительные итоги работы, проделанной во втором параграфе Первой главы, обобщим поднятые и раскрытые в нём темы.

1. Приведена периодизация органного творчества композитора и сделан вывод о том, что время создания ор. 37 и ор. 65 близко к созданию Ораторий «Павла» и «Илии» соответственно.

2. Органное творчество для Ф. Мендельсона-Бартольди, подобно органным сонатам Л. ван Бетховена, стало пространством экспериментального поиска композитора, его творческой лабораторией. Свидетельство тому – особенности формообразования органных сочинений, которые прослеживаются и в других, более крупных, произведениях композитора.

4. Выявлены цитаты хоралов, самоцитаты и аллюзии, приносящие в Органные сонаты ор. 65 новые смыслы.

5. Сделан вывод о том, что использование хорала в духовных сочинениях Мендельсона имело для него краеугольное значение, поскольку хорал был для композитора звуковым символом глубокой веры и лютеранства.

6. Выявлены особенности Прелюдий и фуг Ор. 37, которые обнаруживают себя и в переосмыслении цикла прелюдии и фуги в Оратории «Павел»; классифицированы три новые трактовки мини-цикла: фуга и фуга, соната и фуга, многотемная фуга и фуга.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

1. Феликс Мендельсон-Бартольди предстаёт в своих духовных произведениях как верующий христианин, впитавший традиции лютеранства.

2. В числе особенностей лютеранской церковной музыки отмечены:

- отсутствие высшего органа контроля за исполняемыми в богослужении музыкальными произведениями;
- импровизационное начало в музыке, сопровождающей литургию;
- привлечение помимо канонических текстов ещё и художественных, что расширяет палитру образов и жанров, возможных в том числе для литургического использования.

3. Духовное творчество Мендельсона в наибольшей степени демонстрирует интерес композитора к старинной музыке и полифонической технике, воплощая его религиозные взгляды и философские искания.

4. В числе причин обращения Мендельсона к органному творчеству, названы:

- пиетет перед наследием И. С. Баха;
- обучение у учителей, продолжающих баховскую традицию (К. Ф. Цельтер, А. В. Бах), что обеспечило преемственность поколений;
- восприятие композитором этой области творчества как своего рода экспериментальной площадки.

5. выстроена система аргументации относительно особенности авторского почерка композитора в работе с жанром хора (привнесение его в такие новые жанры, как соната, церковная симфония, симфония-кантата). В органном творчестве установлены следующие варианты обращения к хоралу:

- цитирование канционала хора;
- введение *cantus firmus*;
- переосмысление первой строфы хора как тематического материала для фуги;
- стилизация хора.

6. Опус прелюдий и фуг 37 строится на грани эксперимента и традиции. Если фуги в этих микроциклах всегда традиционны, то прелюдии подвергаются со стороны композитора трансформации, вследствие чего:

- Прелюдия № 1 становится фугой;
- Прелюдия № 2 предстаёт сонатной формой с фугато в зоне разработки;
- Прелюдия № 3 представляет собой двойную фугу.

Переосмысление старинного цикла «Прелюдия и fuga» приводит к таким жанровым переосмыслениям, как: fuga и fuga, соната и fuga, многотемная fuga и fuga.

ГЛАВА 2. СОНАТЫ ДЛЯ ОРГАНА ОР. 65

2.1. Фуга и полифоническая техника в органных Сонатах ор. 65

При общей характеристике органных Сонат ор. 65 мы ставим цель осветить круг тем, которые возможны при изучении данных произведений, а также выявить те из них, которые важны для определения стилевых и композиторских особенностей духовного творчества Мендельсона.

Органые сонаты Мендельсона уникальны. Это проявляется и на уровне содержания, и на уровне строения сонатных циклов и особенностей использования сонатной формы. Органые сонаты ор. 65 можно рассматривать с различных позиций и, безусловно, каждый из ракурсов заслуживает тщательного изучения. Естественно, мы не можем в равной степени уделить внимание каждому из них в рамках данной работы. Обзорно мы коснемся следующих вопросов:

- место органных сонат и органного творчества в панораме жанров, в которых работал Мендельсон;
- история создания сонат и проблема формирования сонатных циклов;
- органная соната в контексте органной музыки XIX века;
- влияние хорала на строение частей сонат;
- проблемы цитат и самоцитат.

Некоторых вопросов мы сознательно избегали:

- вопрос интерпретации органных сонат¹⁵⁸;
- реконструкция звукового идеала органа для Мендельсона и органы, на которых композитор исполнял свои сонаты.

¹⁵⁸ В 2023 году было защищено диссертационное исследование по теме интерпретации фортепианных сочинений Мендельсона: *Мо Ц.* Фортепианная музыка Феликса Мендельсона-Бартольди в контексте исполнительских и педагогических традиций: дис. ... канд. иск.: 5.10.3. Волгоград, 2023. 178 с. Надеемся, что подобное исследование появится и об органной музыке композитора.

Таким образом, в настоящей работе мы сосредоточимся на круге тем, связанных со строением цикла, с фугой, сонатностью и её особенностями. Нас интересуют:

- использование сонатной формы в других сочинениях Мендельсона и место органных сонат в творчестве композитора;
- сонатная форма в органных сонатах и случаи её использования как формы второго плана;
- фуги и их классификация в органных сонатах;
- принадлежность исследуемых сонат к духовным произведениям;
- следование традициям Бетховена и Баха;
- принцип построения цикла;
- синтез сонатной формы и фуги.

Прежде чем перейти к ответу на поставленные вопросы, разграничим их. Итак, эти вопросы связаны с сонатой, как:

- с явлением циклическим (и определяемым как сонатно-симфонический цикл¹⁵⁹); или
- с определенной формой (часто в советской и российской музыковедческой литературе она обозначается термином *сонатное allegro*¹⁶⁰); или
- с формообразующим фактором (получившим название *сонатность* или позволяющим говорить о *чертах сонатности* в музыкальном произведении или его части¹⁶¹).

¹⁵⁹ В словаре Гроува в данном случае употребляется термин *сонатный цикл* [*sonata circle*]. В данной работе речь будет идти в основном о сольных инструментальных произведениях, поэтому мы будем использовать именно его.

¹⁶⁰ Однако определение сонатной формы как формы *сонатного allegro* несколько условно. Так, уже в рамках классической сонаты в этой форме пишут медленные части, и их темп отличен от *allegro*; и, напротив, быстрые части сонатного цикла могли быть написаны не в сонатной форме (а, например, в форме рондо или рондо-сонаты). Поэтому в данной работе мы будем использовать термин *сонатная форма*.

¹⁶¹ Говоря о чертах сонатности, подразумевают, что в произведении имеет место контрастное соотношение двух тем (образное и тональное), которые в процессе развития сближаются (образно или тонально).

К сожалению, история создания органных Сонат op. 65 Ф. Мендельсона в литературе на русском языке освещена мало. Достаточно подробно она представлена во вступительной статье Кристиана Шмидта к изданию всех органных сочинений Ф. Мендельсона-Бартольди, осуществленному издательством *Breitkopf & Härtel* в 2005 г. В дальнейшем при описании мы будем опираться на неё как на наиболее актуальную. В Приложении № 4 представлен полный перевод этой статьи¹⁶². Также информация об истории создания Сонат для органа представлена в изданиях органных произведений Мендельсона: Ф. Мендельсон. «Органные сочинения» под редакцией Эдвина Артура Крафта (*Mendelssohn F. Organ works*. 1947); Ф. Мендельсон-Бартольди. «Полное собрание органных сочинений» в пяти томах под редакцией В. А. Литтла (*Mendelssohn-Bartholdy F. Complete organ works*. 1989).

Говоря непосредственно о времени создания op. 65, Кристиан Шмидт пишет, что в работе над ним можно выделить несколько фаз, и каждая из них была творчески насыщенной:

- первая фаза относится к периоду с 21 июля по 10 сентября 1844 с двумя перерывами в несколько недель. За этот период было написано одиннадцать пьес;

- вторая фаза — приблизительно с 19 декабря 1844 по 27 января 1845. В этот период было написано около 15 пьес, которые группируются следующим образом:

¹⁶² Безусловно, существуют и иные издания, в которых описывается создание сонат. Но не в каждом из них информация представлена достаточно полно. В некоторых случаях принцип смысловой компрессии (сжатие материала для попадания в предписанный объём работы) приводит к появлению у читателя ложного понимания, как в случае со статьёй «Музыка для клавишных инструментов» Глена Стэнли. В статье написано: «Мендельсон сочинил двадцать четыре независимые одночастные органные пьесы (июль 1844 — январь 1845), которые он собрал в шесть “сонат” op. 65» [„Mendelssohn composed twenty-four independent one-movement organ pieces (July 1844 — January 1845), which he assembled into six ‘Sonatas’ Op. 65”]. *Stanly G. The music for keyboard // The Cambridge Companion to Mendelssohn*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 159. Такое высказывание даёт возможность предполагать, что все сонатные циклы op. 65 четырёхчастны, однако это не так. Более того, в Сонату № 2 в качестве IV части войдёт fuga *C-dur*, написанная 14 июля 1839 года.

- 19 декабря – 21 декабря 1844;
- 28 декабря 1844 – 2 января 1845;
- 26–27 января 1845.

Общая композиция цикла сложилась у Мендельсона в процессе работы. В целом можно говорить об эволюции замысла от сборника отдельных пьес к объединению их в сонатные циклы, то есть непосредственно к созданию шести органных сонат. Только 29 августа 1844 года в письме к английскому издателю Ковентри [*Coventry*] Мендельсон впервые упоминает возможность создания именно сонатных циклов: «Кроме того, я много работал над органными пьесами, которые Вы хотели, чтобы я написал для Вас, они почти закончены. Я хотел бы назвать их: 3 сонаты для органа вместо волюнтари ¹⁶³» ¹⁶⁴. Однако это решение еще не было окончательным, и только в период последней интенсивной фазы работы (в декабре – январе 1844 года) Ф. Мендельсон-Бартольди принял решение об объединении отдельных пьес в сонаты. И 15 февраля 1845 он в письме к Клингеманну ¹⁶⁵ сообщает: «Мои шесть сонат для органа закончены» ¹⁶⁶.

Мендельсон продолжает вносить изменения даже во время процесса издания. Своему немецкому издателю он сообщает 10 апреля: «Я уже завершил работу для органа, о которой я говорил Вам в начале прошлой зимы, но она стала больше, чем я ранее предполагал. Есть уже не три, а шесть сонат, в которых я попытался выразить мой взгляд на орган и музыку

¹⁶³ Волюнтари — импровизационный жанр старинной английской музыки, сходный с прелюдией.

¹⁶⁴ „I have also been very busy about the Organ pieces, which you wanted me to write for you, and they are nearly finished. I should like to call them: 3 Sonata's for the Organ instead of Voluntaries will suit the pieces also, the more so as I do not know what it means precisely”. Цит. по: Schmidt C. M. Preface Цит. изд. P. IX.

¹⁶⁵ Карл Хайнц Кёхлер в персоналиях к книге о Мендельсоне приводит следующие данные о нём: «Клингеманн, Карл Томас; 1798–1862): прусский советник посольства в Лондоне, принадлежавший к кругу друзей Мендельсона, автор поэтических текстов и его либреттист» („Klingemann, Karl Thomas (1798–1862): Preußischer Legationsrat in London, gehörte zum Freundeskreis Mendelssohns, schrieb auch Gedichte und Libretti für den Freund“). Köchler K.-H. Felix Mendelssohn Bartholdy. Цит. изд. S. 279.

¹⁶⁶ „My six organ sonatas are finished”. Schmidt C. M. Preface Цит. изд. P. IX.

для него»¹⁶⁷. В этом высказывании Мендельсон касается собственного взгляда на трактовку органа и органной музыки, показывает, насколько для него важна область духовного творчества. Особенно отчётливо мы понимаем это в свете того, что 1 мая 1844 года он пишет издателю Ковентри в Лондон: «Я прошу Вас сообщить мне, дошло ли до Вас письмо, которое я написал Вам несколько недель назад. В нем я послал своего рода *органную школу* в шести сонатах для этого инструмента [...]»¹⁶⁸ (курсив – *Е. П.*). То есть, Мендельсон осознавал, что его сонаты стали этапным произведением для его времени, и понимал их значимость как некой школы, нового взгляда на органную музыку.

И действительно, шесть недель спустя, 14 июля 1845 года Ковентри отправляет с письмом проект титульного листа, верхней строкой коего значится надпись: «Мендельсон. *Школа для органистов*»¹⁶⁹. Однако по не вполне ясным причинам Мендельсон решает исключить из названия определение «*школа для органистов*»¹⁷⁰. Его издатель принимает это и подтверждает новое название в письме от 27 июля 1845: «Название будет

¹⁶⁷ „I have now completed the work for organ about which I had spoken to you early last winter, but it has become larger than I had previously envisioned. For there are now six sonatas in which I have attempted to lay down my way of treating the organ and composing for it”. Schmidt C. M. Preface Цит. изд. Р. IX.

¹⁶⁸ „I beg you will let me know whether a letter which I wrote to you some weeks since has reached you or not. In contained the communication that I had written a kind of Organ-School in Six Sonatas for that instrument [...]”. Там же.

¹⁶⁹ „Mendelssohns ‘School for Organists’”. Там же.

¹⁷⁰ Возможно, это было связано с тем, что к 1845 году уже был выпущен ряд «органных школ»: Justin Heinrich Knecht „*Vollständige Orgelschule*“ [Юстин Генрих Кнехт «Полная органная школа»] (1795); Johann Gottlob Werners „*Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Behandlung des Instrumentes*“ [Иоганн Готтлоб Вернерс «Органная школа или введение к игре на органе и правильному использованию инструмента»] (Meißen 1805/1807); Johann Christian Heinrich Rinck „*Practische Orgelschule*“ Op. 55 in vier Teilen [Иоганн Кристиан Генрих Ринк «Практическая органная школа» Op. 55 в 4-х частях] (1819–1821); „*Theoretisch-practische Anleitung zum Orgelspielen*“ Op. 124 mit 3 Teilen in 2 Bänden [«теоретически-практическое введение в игру на органе» Op. 124 в трех частях и двух томах] (1839); Johann Christian Friedrich Schneider „*Handbuch für Organisten*“ [Иоганн Кристиан Фридрих Шнайдер «Настольная книга для органистов»] (1829–1830); Friedrich Wilhelm Schütze „*Practische Orgelschule*“ [Фридрих Вильгельм Шютце «Практическая органная школа»] (1838); August Gottfried Ritter „*Kunst des Orgelspiels*“ in drei Teilen Op. 10, 15, 24 [Август Готтфрид Риттер «Искусство органной игры» в трех частях Op. 10, 15, 24] (1844). Приведено по: Laukvik J. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 2 – Romantik. Ibid. S. 17–18.*

“Шесть больших сонат”. Слова “Школа органистов” исключили из названия»¹⁷¹.

Подготовка сонат к изданию велась параллельно и в Лондоне, и в Лейпциге. Однако вышли они одновременно 15 сентября 1845 сразу в трех издательствах: *Coventry & Hollier* (в Лондоне), *Breitkopf & Härtel* (в Лейпциге) и *Giovanny Ricordi* (в Милане). Затем на рубеже 1845/1846 в издательстве *Maurice Schleisinger* (в Париже).

С точки зрения исторического исполнительства необходимо отметить, что Мендельсон был первым композитором, кто писал органную музыку с обозначением темпа по метроному, впервые введя эти указания в корректуре органных сонат для издательства Ковентри¹⁷².

Премьера органных сонат в авторском исполнении состоялось 20 апреля 1845 года во Франкфурте на трехмануальном органе церкви Святой Катерины. Этот орган был построен в 1780 году. Он представляет собой типичный для конца XVIII века инструмент¹⁷³.

В настоящее время существует множество изданий органных сонат. С научной точки зрения основным и наиболее важным из них является лейпцигское полное критическое издание сочинений Мендельсона (2005), в котором органным сочинениям выделено три тома¹⁷⁴. Для практического применения более удобно двухтомное издание органных сочинений издательства *Breitkopf & Härtel* (2006)¹⁷⁵; оно содержит и предисловия, и критические замечания к каждому из томов. Нечто подобное случившемуся в 1845 году, когда органые сонаты были выпущены сразу в нескольких издательствах, произошло в 2002. В это время вышли: двухтомное издание

¹⁷¹ Schmidt C. M. Preface. Цит. изд. P. IX.

¹⁷² Laukvik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Ibid. S. 284.

¹⁷³ Там же. S. 164.

¹⁷⁴ Mendelssohn Bartholdy F. Orgelwerke (Urtext) : in 3 Bd. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2005. 292 S. + 204 S. + 268 S.

¹⁷⁵ Mendelssohn Bartholdy F. Orgelwerke : in 2 Bd. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2006. 140 S.+124 S.

оригинального текста с критическими статьями в издательстве *Bärenreiter*¹⁷⁶, однотомное издание Прелюдий и фуг оп. 37 и органных Сонат оп. 65 с примечаниями композитора к первому изданию в *Peters*¹⁷⁷ и издание органных сонат в *G. Henle Verlag*¹⁷⁸.

Особенности строения циклов органных сонат Мендельсона, наличие в них полифонической техники, характерной для эпохи барокко, и инструмент, который по сей день располагается главным образом в сакральных строениях, позволяют учёным рассматривать эти произведения в соответствии с традицией церковной сонаты (*sonata da chiesa*). Для того, чтобы определить, в какой мере имеет место ориентирование на эту традицию, мы обратимся к характеристике этого жанра, а также жанра, сначала составляющего оппозицию, а потом почти сливающегося с ним – к светской сонате (*sonata da camera*).

Термин *церковной сонаты* применяется к музыкальным произведениям эпохи барокко (в течении XVII века) и противопоставляется сонате *светской*¹⁷⁹. По мнению С. Мангсен и В. С. Ньюмана¹⁸⁰, уже ко времени жизни Арканджело Корелли различия между двумя видами сонат (*da chiesa* и *da camera*) начинают стираться. Однако есть основные тенденции, отличающие церковную сонату. Перечислим их и прокомментируем, насколько им соответствуют (или не соответствуют) органные Сонаты оп. 65 Мендельсона.

¹⁷⁶ *Mendelssohn Bartholdy F.* Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke: in 2 Bd. Urtext. Kassel: Bärenreiter, 2002. 219 S. + 86 S.

¹⁷⁷ *Mendelssohn Bartholdy F.* Orgelwerke mit Vorbemerkungen des Komponisten zur Erstausgabe der Sonaten Op. 65. Leipzig: Peters, 2002. 119 S.

¹⁷⁸ *Mendelssohn Bartholdy F.* Orgelsonaten Opus 65. Urtext. München, 2002. 92 S.

¹⁷⁹ Светскую сонату характеризуют следующим образом: «Инструментальное произведение, распространённое в эпоху барокко, обычно трёх- или четырёхчастное, написанное, как правило, для одного или нескольких сольных инструментов и континуо» [“An instrumental work common in the Baroque era, usually in three or four movements and scored for one or more melody instruments and continuo”]. *Mangsen S.* Sonata Da Camera // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 Vol. Oxford: Oxford University Press, 2001. Vol. 23. P. 687.

¹⁸⁰ *Newmann W. S.* Sonata da chiesa // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 29 Vol. Washington, 1995. Vol 17. P. 496–497.

Жанровые признаки церковной сонаты:

- Наличие фугированных форм и имитационного письма
- Исполнение инструментальным ансамблем с органическим сопровождением (сонаты пришли на смену органному соло)
- Исполнение во время мессы и литургии
- Четырёхчастное строение, однако С. Мангсен пишет в статье о жанровых особенностях, что «музыканты адаптировали такие сонаты для сопровождения богослужений, исполняя только отдельные части произведения»¹⁸¹.

У Мендельсона мы видим следование традиции в следующих пунктах:

- В каждой из сонат использована та или иная полифоническая форма и присутствуют контрапунктические приёмы
- Возвращение к идее органного соло
- В литургической практике евангелическо-лютеранских церквей части из органических сонат композитора продолжают использоваться и в настоящее время
- Из шести сонат три имеют четырёхчастное строение, характерное для сонаты *da chiesa*

Таким образом мы видим, что сонаты Мендельсона отвечают почти всем критериям церковной сонаты, за исключением состава исполнителей¹⁸² и количества частей.

Знаменательно, что жанр церковной сонаты примерно с 1650–1670-х годов редко привлекал внимание композиторов. Тем неожиданнее было бы обращение к этому жанру Мендельсона, если бы до него столь же внезапно к

¹⁸¹ “Musicians may well have adapted such sonatas to the requirements of the service by performing isolated sections”. Mangsen S. Sonata da chiesa // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 Vol. Oxford: Oxford University Press, 2001. Vol. 23. P. 687.

¹⁸² Отчасти тему о наследовании традиций церковных сонат эпохи барокко затрагивали в: Бочкова Т. Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахизма. Цит. изд. С. 184; Она же. Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции: дис. ... доктор искусств. 17.00.02; Нюрнберг А. В. Органное творчество Феликса Мендельсона-Бартольди в контексте развития немецкой органной культуры. Цит. изд. С. 132–137.

этому жанру не обратился и В. А. Моцарт¹⁸³. 17 церковных сонат Моцарта, подобно сонатам Мендельсона, опираясь на жанровую традицию, несут в себе след множества экспериментов¹⁸⁴. Подчеркнем, что апеллирующие к старинному жанру церковные сонаты Моцарта, называемые «эпистольскими» [*Epistel-sonate*], не полностью укладываются в традиционные для этого жанра рамки. Само название «эпистольские» (от древне греч. *ἐπιστολή* – послание, письмо) непосредственно связано с католической литургией, когда с началом VII века помимо чтения Ветхого Завета или Евангелия в литургию включаются и Послания Апостолов. Место сонат определялось между *Gloria* [«Славой»] и *Credo* [«Верую»], а их звучание начиналось сразу после чтения послания.

Из перечисленных параметров соблюдена их приуроченность к мессе (все они написаны с 1771 по 1780 год и предназначены для исполнения в Домском соборе Зальцбурга), исполнение инструментальным ансамблем с органичным сопровождением и наличие в некоторых сонатах полифонических приёмов письма. Однако в области строения цикла у Моцарта во всех сонатах наблюдается серьёзное отличие: все его церковные сонаты одночастны.

Нельзя не признать, что в архивах Германии документов, подтверждающих информацию об исполнении Мендельсоном церковных сонат Моцарта или же его знакомстве с нотным текстом, мы до сегодняшнего дня не обнаружили. Тем не менее, предположительно, Мендельсон мог познакомиться с ними через своего друга Томаса Этвуда (1765–1838), с которым он вел активную переписку об издании своих органичных сонат. Томас Этвуд был не только органистом, но также учеником Моцарта в Вене в тот период, когда Моцартом уже были созданы церковные сонаты.

¹⁸³ Mozart W. A. 17 Kirchensonaten für Orgel solo. Stuttgart: Carus, 2007. 96 S.

¹⁸⁴ Подробнее о схожести и различии двух опусов (Моцарта и Мендельсона) см. в: Porizko E. I. Mozart and Mendelssohn: The Sonata da chiesa — a “Phoenix” of Baroque Forms // Russian Musicology. M. 2025. С.48–56.

Косвенным доказательством того, что именно эпистолярские сонаты Моцарта вдохновили Мендельсона, может послужить следующий факт. Композитор с очевидностью игнорирует 6 органных трио-сонат И. С. Баха (BWV 525-530), исключая возможность воспроизводить их формы и обращаться к их содержанию в собственном творчестве, что косвенно свидетельствует о наличии в композиторской рефлексии иного, не связанного с сольной органной сонатой, образца.

О принадлежности сонат Мендельсона к традиции сонат *da chiesa* утвердительно говорит и Гленн Стэнли: «Идея барочной церковной сонаты – жанр, без сомнения, известный Мендельсону – прослеживается за сонатами, отчасти потому, что в них много цитат хоралов и фуг»¹⁸⁵.

Наряду с этим следует принять во внимание следующие факты. О первом мы уже упоминали в разделе об истории создания Сонат для органа, а именно: что Мендельсон решил объединить разрозненные части в сонаты только перед их изданием. Второй факт связан с тем, что Мендельсон, создавая какой-либо жанр, как правило, включает его название в название произведения.

Примером может служить симфония «Реформация»¹⁸⁶, название которой содержит подзаголовок: «Церковная симфония» [„*Kirchensymphonie*“]. Органные сонаты первоначально имели подзаголовок «Органная школа», будучи лишены подзаголовка «Церковные сонаты» [„*Kirchensonaten*“]. Нам представляется уместным говорить о влиянии жанра церковной сонаты, но не о полном следовании Мендельсона этой традиции.

Вопрос об особенностях сонатного цикла в органных сонатах Мендельсона охватывает следующий круг вопросов: место сонаты как цикла

¹⁸⁵ “The idea of a Baroque church sonata — a genre undoubtedly known to Mendelssohn — seems to hover behind the sonatas, in part because they include so many chorale settings and fugues”. *Stanly G. The music for keyboard*. Цит. изд. Р. 159.

¹⁸⁶ Об особенностях перевода этого названия на русский язык см. в статье: *Поризко Е. И.* Реформационная Симфония: ещё раз о мифах или «Реформаторская Симфония с хоровым финалом, написанная 8-летним юношей к празднованию 300-летия Реформации в 1830 году». Цит. изд.

и место сонатно-симфонического цикла в творчестве Мендельсона; преломление традиций, идущих от церковной сонаты, сюиты, сонатных циклов композиторов венской классической школы и раннего романтизма; особенности организации циклов непосредственно в оп. 65.

Мы уже упоминали о том, что композиция сонатных циклов в органичных сонатах Мендельсона нестабильна. Представим сводные данные о строении каждой из частей сонат в оп. 65 в виде таблицы (Таблица № 3):

Таблица № 3. Сводная таблица строения сонатных циклов в органичных Сонатах оп. 65

№	I	II	III	IV
1.	Двухчастная форма. Вторая часть сочетает черты фуги и сонаты.	Простая трёхчастная форма с кодой.	Простая трёхчастная форма.	Сложная двухчастная форма. Вторая часть – фуга.
2.	Простая двухчастная форма.	Простая трёхчастная форма.	Простая трёх-пятичастная форма.	Фуга.
3.	Сложная трёхчастная форма. Вторая часть – двойная фуга <i>super</i> тема хорала.	Простая трёхчастная форма с кодой.		
4.	Сложная форма. Черты двойного фугато и сонатной формы.	Переходная трёхчастная форма с кодой.	Сложная трёхчастная форма с кодой.	Сложная трёхчастная форма с сокращённой репризой. Вторая часть – фуга.
5.	Форма бар.	Сонатная форма без разработки.	Сложная форма. Сочетает признаки сонатной формы с зеркальной репризой и фуги.	
6.	Форма бар / вариационная форма.	Фуга.	Сложная трёхчастная форма с кодой.	

В левом столбце таблицы приведён номер сонаты. В остальных столбцах показано строение цикла. Каждый из столбцов соответствует части сонаты (от I до IV).

Как следует из таблицы, циклы разнятся и по количеству, и по внутреннему строению их частей. Это позволяет исследователям задуматься о том, наследуют ли органичные сонаты вообще что-то от камерных сонат классицизма.

О влиянии принципов формообразования сонатно-симфонического цикла на данные сонаты пишет Кристиан Мартин Шмидт: «Тот факт, что большинство частей были написаны как *отдельные пьесы*, а не как части цикла, ставит вопрос о том, какие же критерии лежат в основе решения Мендельсона объединить их в “сонаты”. План Мендельсона ясен: он собирал отдельные части сонат, которые уже были написаны, по принципу непосредственной или близкой тональной связи»¹⁸⁷.

Действительно, то, что цикл от сонаты к сонате подвижен и нет чёткой трёх- или четырёхчастной структуры, позволяет подтвердить эту точку зрения. Однако, думается, при составлении частей в циклы Мендельсон руководствовался не только тональной логикой, но и следовал определённым, уже сложившимся к началу XIX века принципам построения сонатного цикла.

При этом можно выделить несколько моделей, на которые опирается композитор. Это классический четырёхчастный сонатный цикл, условно говоря, бетховенского типа, как в Сонатах № 1 и № 4; внедрение фуги, – принцип, наследующий идеи формообразования поздних сонат Л. ван Бетховена¹⁸⁸, квартетов Й. Гайдна¹⁸⁹, как в Сонате № 2; романтический цикл с медленным финалом («*Неоконченная симфония*» *h-moll* Ф. Шуберта), как в Сонатах № 3 и № 6; внедрение вариаций в I часть вместо сонатной формы (традиция, идущая от Моцарта – Соната *A-dur*, KV 331), как в Сонате № 6.

Таким образом, есть все основания говорить о том, что органые сонаты Мендельсона представляют собой уникальный жанр, в котором

¹⁸⁷ “Moreover, the fact that most pieces had been written as individual compositions, and not as components of a circle, raised the question as to the criteria underlying Mendelssohn’s decision to unite them into “sonatas”. Mendelssohn’s plan is clear: he sought to form individual sonatas from the pieces that he had already written and that were directly or closely related through their keys”. *Schmidt C. M. Preface*. Цит. изд. Р. IX.

¹⁸⁸ 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.

¹⁸⁹ Подробнее о полифонической технике в квартетах Гайдна см.: *Янкус А. И.* Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна. СПб.: Типография ЦСИ, 2004. 110 с.

преломляются признаки различных типов организации сонатного цикла и различных этапов её становления. Органные сонаты сочетают сюитный принцип (так как объединение частей в циклы было выполнено лишь перед изданием) с использованием различных типов композиторской техники (мотивно-тематическое и полифоническое развитие).

В то же время, XIX век с его эстетическими и образными противоречиями приносит в сонатно-симфонический цикл новые трактовки и расширяет границы тональных соотношений. В какой-то мере появление органных сонат является чертой времени, так как многие сольные инструменты обогащают свой репертуар именно в эпоху романтизма.

О том, что сонаты Мендельсона стали вехой в органной музыке, пишет и Х. Лепнурм: «Сборник из шести сонат Мендельсона открыл путь к созданию огромного количества сонат и симфоний в органной литературе»¹⁹⁰. Органные сонаты Мендельсона подтолкнули развитие жанра, что обусловило обращение многих композиторов к этому жанру¹⁹¹: И. Г. Тёпфер¹⁹², Ф. Лахнер¹⁹³, А. Г. Риттер, Г. А. Меркель¹⁹⁴, К. Финк,

¹⁹⁰ Лепнурм Х. Л. Эпоха романтизма в органной музыке // История органа и органной музыки. Казань: Казан. гос. консерватории, 1999. С. 113.

¹⁹¹ Сведения приведены по изданию: *Faber R., Hartman Ph. Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werken, Interpretation.* Kassel, Stuttgart, 2002. S. 260–360.

¹⁹² Тё(е)пфер, Иоганн Готтлоб (4 декабря 1791, Нидерроссла – 8 июня 1870, Веймар) — величайший немецкий авторитет в области органного строительства XIX века, композитор и органист. С 1830 года и до конца жизни занимал пост главного органиста в Веймаре. Кризис в органостроении в начале века заставил его заняться собственными исследованиями и экспериментировать с органостроением в течение многих лет. Создатель «системы Тёпфера», первого научного исследования органостроения в целом и ряда других учебных пособий и публикаций. Подробнее в: *Chorzempa D. Topfer, Johann Gottlob* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London, 2001. Vol. 25. 610 p.; и в монографии: *Tacke H.-C. Johann Gottlob Töpfer. Leben – Werk – Wirksamkeit.* Kassel, 2002. 497 S.

¹⁹³ Лахнер, Франц (Пауль) (2 апреля 1803, Рейн-ам-Лех, Бавария – 20 января 1890, Мюнхен) — немецкий композитор и дирижер. Главный дирижер Мюнхенской государственной оперы. С 1883 — почетный гражданин Мюнхена. Будучи плодовитым композитором, он написал много искусных произведений. Среди них опера «Катарина Корнаро» (1841), оркестровая Сюита № 7 соч. 190 и Реквием соч. 146 имели большой и длительный успех. Подробнее в: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz68622.html>. (Дата обращения: 02.10.2022).

¹⁹⁴ Меркель, Густав Адольф (12 ноября 1827, Оберодервиц – 30 октября 1885, Дрезден) — ученик Фридриха Вика, всемирно известный органист и высоко ценимый

Ю. Ройбке, Й. Райнбергер, К. Пиутти, Т. Форххаммер, Р. Бартмус, К. Шуман, М. Рeger, З. Карг-Элерт, Й. Хас¹⁹⁵, Г. Бунк, К. Хойер, П. Хиндемит.

Несмотря на то, что в один год с органными сонатами Мендельсона выходит и Соната № 1 *d-moll* А. Г. Риттера, именно сонаты Мендельсона стали мощным толчком для развития этого жанра в XIX и XX веках, являясь своего рода образцом в области содержания и примером формообразования внутри этого жанра.

2.2. Классификация фуг в сонатах для органа

В Сонатах для органа op. 65 Мендельсон не раз обращался к форме фуги. Все шесть сонат содержат хотя бы одну часть, в которую включена fuga. Йозеф Хэтвей, который одним из первых представил полный анализ всех сонат, обсуждал значение этого жанра и частоту его использования: «Мендельсон часто использует контрапункт в этих сонатах, и все [сонаты] кроме пятой включают полные, развернутые фуги»¹⁹⁶. Справедливость первой части замечания Хэтвэя была подтверждена нами посредством музыкального анализа. Однако следует уточнить, что в III части Сонаты № 5 также имеет место fuga, хотя при этом образуется нетиповая форма особого рода; она будет рассмотрена во втором параграфе третьей главы.

композитор, пишущий для этого инструмента. Большая популярность органной музыки Меркеля в Германии во второй половине XIX века распространилась на всю Европу и Америку. Подробнее в: Bergunder K.-E. Merkel, Gustav Adolf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=Merkel%2C+Gustav+Adolf&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>. (Дата обращения: 14.08.2023).

¹⁹⁵ Йозеф Хаас (19 марта 1879, Майхинген – 30 марта 1960, Мюнхен) — немецкий композитор, ученик Макса Регера. Как композитор был признанным мастером малых форм. Его самое важное композиторское достижение, возможно, относится к области «народной оратории». Обладатель почетной степени папского института духовной музыки в Риме и множества наград, в том числе Федерального креста и Баварского ордена за заслуги. Подробнее в: <http://www.joseph-haas.de/biographie/>. (Дата обращения: 02.10.2022).

¹⁹⁶ “Mendelssohn <...> makes a large use of counterpoint in these sonatas and every one except the fifth contains a fully developed fugue”. Hathaway J. W. G. *An Analysis of Mendelssohn's Organ Works: a Study of Their Structural Features*. Цит. изд. Р. 3–4.

Несмотря на то, что фуги из органных сонат уже рассматривались несколькими авторами, единого мнения о частотности использования этого жанра и о строении некоторых частей сонат не наблюдается. В таблице № 7 мы собрали и сопоставили информацию из разных источников об использовании фуг в органных Сонатах оп. 65 (в сонатах также есть и фугато, но о них будет сказано отдельно) (Таблица № 4).

Таблица № 4. Фуги, обнаруженные исследователями в разных частях Сонат оп. 65

№ сонаты	Хэтвей	Трапп	Бочкова	Поризко
№ 1	I, –	–, –	–, –	I, IV
№ 2	IV	IV	IV	IV
№ 3	I	I	I	I
№ 4	IV	IV	IV	IV
№ 5	–	–	–	III
№ 6	II	II	II	II

В таблице в хронологическом порядке представлены работы четырех авторов: Й. Хэтвея («Анализ органных произведений Ф. Мендельсона, изучение особенностей их структуры», 1898), К. Траппа¹⁹⁷ («Фуга в немецком романтизме от Шуберта до Регера», 1958), Т. Р. Бочковой («Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков», 2007) и наша. Римская цифра обозначает номер части, в которой имеет место fuga; в случае неоднократного использования этой формы в сонате через запятую указаны несколько частей. Если в части присутствует fuga, и она не указана автором, то вместо номера части поставлен прочерк; если не указаны фуги в двух частях, то поставлены два прочерка.

Из таблицы явствует, что результаты исследования Й. Хэтвея не всегда принимались во внимание в последующих работах. Это вполне объяснимо, так как его книга является библиографической редкостью: она не переиздавалась с 1898 до 2008 года (переиздание вышло в Америке в

¹⁹⁷ Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. Frankfurt an Main, 1958. 338 S.

издательстве *Oakley Press*¹⁹⁸). Работа не переводилась на другие языки. В то же время, некоторое сходство отличает исследования Траппа и Бочковой, хронологически отдалённые друг от друга. По-видимому, логика этих ученых близка: авторы указывают, во-первых, фуги, которые обозначены самим композитором; во-вторых, фуги, которые можно классифицировать как тип фуги без сопровождения, то есть с одnogолосным первым проведением. Предположение о сходстве исследовательской логики обоих авторов подтверждается тем, что целью работы Т. Р. Бочковой, вероятно, был не столько детальный разбор и описание всех музыкальных форм, имеющих место в органных сонатах, сколько обзор органного творчества Мендельсона в целом. А К. Трапп в своей работе попытался дать общий анализ фуг эпохи романтизма, что тоже не позволило автору углубиться во все детали. Оба исследователя опустили классификацию фуг с сопровождением.

Проведенный анализ позволяет сделать некоторые обобщения, которые помогут классифицировать широкий спектр фуг в органных сонатах Мендельсона. В данной работе мы опираемся на классификацию фуг, предложенную А. П. Милкой в учебнике полифонии¹⁹⁹. Итак, в ор. 65 присутствуют:

- простая фуга:
- фуга с сопровождением:
- двойная контрапунктическая фуга: Соната № 3, I часть.
- фуга на хорал: Соната № 6, II часть.
- фугато: Соната № 4 (черты двойного фугато).

Приведем данные в виде таблицы (Таблица № 5), содержащей все фуги и фугато в органных Сонатах ор. 65:

Таблица № 5. Виды фуг в органных сонатах Ф. Мендельсона-Бартольди

№	I	II	III	IV
1.	Сочетает фугу и			Сложная двухчастная

¹⁹⁸ *Hathaway J. W. G. An Analysis of Mendelssohn's Organ Works: a Study of Their Structural Features. Oakley Press, 2008. 136 p.*

¹⁹⁹ *Милка А. П. Полифония. Цит. изд.*

	сонатную форму			форма. 2 ч. – fuga
2.				Fuga
3.	Двойная контрапунктическая fuga <i>super thema</i>			
4.	Форма сочетает черты сонатной формы и двойного фугато			Сложная трехчастная форма с сокращенной репризой. 2 ч. – fuga
5.			Сочетание сонатной формы и фуги	
6.		Фуга на хорал		

Как явствует из таблицы, форма фуги присутствует в каждой из сонат. Место фуги в цикле может быть различным, так же, как и ее драматургическая роль. Фуга может быть итогом всего цикла и занимать финальное место, как, например, в Сонатах № 1, № 2 и № 4. На часть, написанную в форме фуги, может приходиться важная смысловая роль, как в Сонате № 6, где от романтически-стремительной, драматичной I части фуга готовит переход к образной сфере философски-созерцательного финала. С точки зрения организации сонатного цикла особенно интересно, что Мендельсон использует фугу и в I части сонатного цикла, как, например, в Сонатах № 1 и № 3.

Особого внимания заслуживает вопрос о том, какова функция фуг в этих сонатах. Несмотря на то, что фуга здесь используется в разных вариантах, анализ показывает и некоторое сходство. Выделим несколько тенденций:

1. Фуга применяется как самостоятельная часть (Соната № 2, IV часть; Соната № 6, II часть);

2. Фуга предстает как один из разделов в сложной форме:

- фуга как одна из составных частей сложной двух- или трехчастной формы (Соната № 1, IV часть; Соната № 3, I часть; Соната № 4, I часть (фугато) и IV часть);

- фуга как форма второго плана (Соната № 1, I часть; Соната № 5, III часть).

Сходное деление фуг можно проследить и в Оратории *«Илия»*. Это четырёхголосные фуги с сопровождением в № 1 (вторая часть сложной трёхчастной формы), № 22 (вторая часть сложной трехчастной формы; отметим также аналогию с хоральной строфой-постулатом в конце номера, как в I части Сонаты № 6), № 42 (вторая часть сложной двухчастной формы).

Рассмотрим подробнее фуги, которые представляют собой самостоятельные части.

Как правило, они построены с точным соблюдением правил (хотя даже в фугах этого типа чувствуется индивидуальный музыкальный язык композитора). В целом, в них строго соблюдается регламент экспозиции: практически нет проведений, которые бы содержали интервальные или ритмические изменения. Также эти фуги насыщены проведениями темы, и масштаб интермедий сравнительно небольшой.

В статье о клавирных прелюдиях и фугах Мендельсона Р. Шуман пишет, что фуги Мендельсона отличаются от фуг И. С. Баха в первую очередь своей мелодичностью. О том, что простота языка Мендельсона кажущаяся, пишет Г. Берлиоз: «Его партитура обладает исключительной ясностью, несмотря на всю свою сложность...»²⁰⁰.

Выделим некоторые тенденции и приемы у Мендельсона как на уровне формообразования, так и на уровне мотивно-тематической работы с темой фуги.

- 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;

²⁰⁰ Берлиоз Г. Мемуары. М.: Музыка, 1967. С. 374.

⇒ частое обращение к фуге с сопровождением, так как форма фуги «включается» в один из разделов более сложной формы, и не всегда сольное проведение темы возможно.

- Симфоническое мышление:

⇒ секстовые и терцовые удвоения тем (см. нотный пример 5) ²⁰¹;

⇒ переход темы из одного голоса в другой в одном проведении ²⁰².

- 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.

С эстетической точки зрения видится интересной позиция А. В. Денисова. Как свидетельствует исследователь, «восприятие культуры барокко в XIX веке имело свою специфику. С одной стороны, она “читалась” сквозь призму романтизма, обретая своеобразный поэтический ореол. С другой – для XIX в. барокко представляло именно ушедшее, но вернувшееся прошлое, его ценности, вырвавшиеся из краха забвения» ²⁰³.

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.

²⁰¹ Примечателен тот факт, что удвоение темы мы находим также у Августа Готфрида Риттера, например, в органной Сонате № 1 *d-moll*. Третья часть сложной трех-пятичастной формы написана в форме двойной фуги с отдельной экспозицией. Первое проведение первой темы в экспозиции фуги представлено в октавном утроении. Прием октавного удвоения используется еще несколько раз и применяется к первой и ко второй темам.

²⁰² 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.

²⁰³ Денисов А. В. Библийские сюжеты в ораториях Феликса Мендельсона // Жизнь религии в музыке. СПб., 2007. С. 204.

В исследуемых сонатах применяются различные полифонические приемы. Для того чтобы выяснить, насколько и в какой мере Мендельсон владел техникой старинных форм, обратимся к высказываниям его современника и друга Роберта Шумана. К великому сожалению, он не оставил никаких критических заметок относительно органных сонат Феликса Мендельсона. Но сказать, что он просто обошел стороной полифоническое наследие друга, нельзя. Об этом свидетельствует статья, посвященная Шести прелюдиям и фугам для фортепиано ор. 35, а также воспоминания о концерте, в котором помимо баховских произведений прозвучала искуснейшая импровизация Мендельсона.

Попробуем, опираясь на эти высказывания, составить представление о том, каким образом Мендельсон «собирает хотя бы цветы на том поле, где он [И. С. Бах] насаждал дубовые леса с их исполинскими ветвями»²⁰⁴. Приведем цитаты, которые относятся к прелюдиям и фугам для фортепиано. «Между тем сторонники образцовых фуг ошибутся, думая найти у Мендельсона применение некоторых излюбленных ими старых и испытанных приемов, вроде *imitations per augmentationem duplicem, triplicem* и т. д. или *cantrientes motu contrario* (имитации в увеличении двойные, тройные, ракоходные в противодвижении) и т. д.»²⁰⁵. В органных сонатах Ф. Мендельсон также не использует проведений темы в увеличении или уменьшении, в ракоходе, однако тема в обращении (противодвижении) у него встречается: Соната № 1, I часть, т. 60, в сопрано; Соната № 4, IV часть, т. 71, в басу. Но в целом этот прием ему действительно не свойственен – возможно, потому, что тема становится менее узнаваема.

Продолжим следующим высказыванием Шумана: «...Однако также ошибутся и романтические верхогляды, надеясь обнаружить в этих фугах

²⁰⁴ Шуман Р. Ф. Мендельсон. Шесть прелюдий и фуг для фортепиано. Цит. изд. Т. 2А. С. 85–86.

²⁰⁵ Там же.

неожиданное появление фениксов, выпорхнувших из пепла старых форм»²⁰⁶. С данным высказыванием, пожалуй, можно подискутировать, так как переосмысление старинных форм здесь присутствует. Один из интереснейших примеров подобного «феникса» – это I часть Сонаты № 3 *Andur*, которая написана как двойная контрапунктическая fuga, то есть двойная fuga излагается над цитатой хорала „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*“. Первая тема fugи является самоцитатой из Симфонии № 2 „*Lobgesang*“ («Хвалебная песнь») op. 52: цитируется речитатив тенора из арии „*Schtricke des Todes Hatten uns umfängen*“ [«Пути смерти опутали нас»], на что указывает Йозеф Хэтвэй²⁰⁷. Йон Лауквик приводит точное место из данного произведения: „*Hüter, ist die Nacht bald hin?*“²⁰⁸ [«Хранитель, ночь почти прошла?»].

Еще одним «фениксом» подобного рода является Соната № 6, в которой I часть может трактоваться двояко: как вариации на тему хорала и как хоральные вариации „*Vater unser im Himmelreich*“; а II часть — fuga на этот же хорал.

«Словом, в этих fugaх много от Себастьяна, и они могли бы ввести в заблуждение самого проницательного редактора, если бы не певучесть и более тонкая переливчатость, по которым узнается новое время, если бы не маленькие своеобразные штрихи, по которым Мендельсона можно отличить среди сотен других композиторов»²⁰⁹. И снова есть место некоторой дискуссии. Новое время в мендельсоновских fugaх узнается не только благодаря «певучести», но в первую очередь благодаря совершенно иному мышлению, которое стремится к мотивно-тематической разработке даже в рамках fugи. Этот иной тип мышления прекрасно охарактеризован Вл. Протопоповым: «Искусство создавать у слушателя ощущение

²⁰⁶ Там же.

²⁰⁷ Hathaway J. W. G. An Analysis of Mendelssohn's Organ Works: a Study of Their Structural Features. Цит. изд. P. 38.

²⁰⁸ Laukvik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Ibid. S. 67–68.

²⁰⁹ Шуман Р. Ф. Мендельсон. Шесть прелюдий и fug для фортепиано. Цит. изд. Т. 2А. С.85–86.

необходимости каждого следующего построения было великолепно освоено Мендельсоном, и оно придаёт его лучшим сочинениям, подобным Шотландской симфонии, непреходящее художественное значение»²¹⁰.

Такое ощущение необходимости следующего проведения создается в том числе вычлениением мотива из темы фуги, как правило, – ядра темы, его секвенцирование и развитие. В Сонате № 3 эту роль выполняет еще и второй, развивающий элемент темы. Но еще более яркий пример – это своеобразное привнесение в фугу черт сонатности, о чем будет сказано отдельно.

Соната № 1, IV часть. Для того чтобы убедиться, насколько широк диапазон различных видов фуг, которые использует Ф. Мендельсон-Бартольди в органных Сонатах ор. 65, приведем анализ каждой из них.

Своеобразное преломление традиций органной музыки и полифонической техники И. С. Баха и привнесение собственных творческих открытий показывают, насколько глубокими были познания Мендельсона в области полифонии и насколько органичным было выражение композиторской мысли именно в форме фуги. Все это говорит о необходимости ввести в диссертационное исследование самостоятельного аналитического раздела, в котором собственно анализ будет сопровождаться таблицами или аналитическими схемами. Фуги будут рассмотрены от первой сонаты к последней, исключая те сложные формы, которые мы рассмотрим в главе, посвященной синтезу сонатной формы и фуги.

IV часть Сонаты № 1 *F-dur, Allegro assai vivace, alla breve* является виртуозным финалом этого цикла. Напомним, что в строении цикла Мендельсон обращался к бетховенской идее «от мрака к свету», что достигается в данном случае как тональным движением от *f-moll* в I части к *F-dur* в IV, так и образной модуляцией от драматической и декламационной I части к ликующей IV.

²¹⁰ Протопопов Вл. В. Полифония Р. Шумана и Ф. Мендельсона. Цит. изд. С. 358.

Финал написан в сложной двухчастной форме с кодой на материале I части сонаты. Первая часть сложной формы – сложная трехчастная с динамизированной репризой. Вторая часть сложной формы изложена в виде фуги с сопровождением, однако трактована она по-романтически свободно:

- некоторые проведения сокращены, но благодаря яркому интонационному ядру темы воспринимаются как проведения;
- экспозиция фуги не подчиняется строгим правилам: так, четвертое проведение в басу является стреттным – изменение, которое нарушает регламент экспозиции простой фуги.

Помимо этого, тематический материал фуги, приемы развития, длительный доминантовый органнй пункт, по функции напоминающий предыкт, – всё это указывает на влияние сонатной формы с ее мотивным и тональным развитием.

Приведем здесь потактовый анализ всей формы, затем аналитическую схему фуги и потактовый анализ непосредственно фуги, и в заключении представим сводный корпус полученных данных о строении фуги в виде таблицы.

Тт. 1–68. Первая часть сложной двухчастной формы выполнена в простой трехчастной форме с динамизированной репризой.

Тт. 1–22. Первая часть простой трехчастной формы. Тема изложена в форме периода из двух предложений неповторного строения.

Тт. 23–54. Вторая часть простой формы, построена на материале первой части. Представляет собой две волны секвенции (тт. 23–38 – первое звено, тт. 39–54 – второе звено).

Тт. 55–67. Местная реприза. Динамизирована введением контрапункта в мелодии, сокращена.

Тт. 68–122 (144). Вторая часть сложной двухчастной формы написана в форме фуги с сопровождением (нотный приме 6) (Аналитическая

схема № 2). Заключительная интермедия фуги совпадает с кодой сложной двухчастной формы и служит своеобразной репризой первой части.

Аналитическая схема № 2. Соната № 1, IV часть. Фуга с сопровождением

F B C F* F* а F F* F B F F F F*
 II I III IV/I [И1] I [И2] I III [И3] I / III / II / IV/I I II [И4]

Далее приведём потактовый анализ фуги.

Тт. 68–83. Экспозиция фуги, включающая субдоминантовый и доминантовый ответы.

Т в альте (F) – в сопрано (B) – в теноре (C) – в басу (F) * – в сопрано (F) *.

* Точно проводится только первый мотив темы, остальная часть сокращена.

Тема фуги начинается с V ступени и, по регламенту экспозиции, влечет за собой сначала тональный, а затем реальный ответ. В последнем несколько изменено завершение темы – в некоторой степени из-за того, что голос, в котором излагается тема, в момент проведения выступает как нижний и играет роль функциональной основы.

Тт. 84–95. Свободная часть.

Тт. 84–87. Первая интермедия на материале темы.

Тт. 88–89. Т в сопрано (а).

Тт. 90–95. Вторая интермедия на материале темы.

Тт. 96–144. Заключительный раздел фуги.

Тт. 96–101. Проведение темы в основной тональности, но на доминантовом органном пункте.

Т в сопрано с кодеттой (F) – в теноре (F), сокращенное проведение.

Тт. 102–111. Третья интермедия на доминантовом органном пункте.

Тт. 112–115. Т в сопрано (F) – в теноре (B) – в теноре, в басу, в сопрано (F).

Тт. 116–121. Заключительное проведение темы.

Т в сопрано с кодеттой (F) – в альте (F) сокращена.

Тт. 122–144. Заключительная интермедия, выполняющая роль коды всей двухчастной формы.

В заключение представим вторую часть сложной формы в виде схемы (Аналитическая схема № 3), выделив основные разделы фуги.

Аналитическая схема № 3. Соната № 1, IV часть. Строение фуги с сопровождением

Тональность	F	B	C	F/	F*		A			F*	F**		F**	F*	
Голос	II	I	III	IV	I	И1	I		И2	I	III	И3	I	I	И4
Раздел	Экспозиция					Свободная часть					Заключительная часть				
Такты	68–85					86–88	88–91	92–95	96–101	102–111	112–121	122–144			

* – тема проходит с интервальными изменениями, но ее ритмическая структура сохранена.

** – тема сокращена, но узнаваема.

Благодаря виртуозному характеру, этот финал, с одной стороны, можно назвать своего рода гибридом фуги и токкаты: форма фуги с сопровождением благодаря своей моторике, движению по аккордовым звукам, быстрому темпу, обилию сокращенных проведений темы близка к музыкальному языку органнх токкат. С другой стороны, двухчастное строение воссоздаёт структуру цикла прелюдии и фуги с той оговоркой, что границы раздела, благодаря комплементарному ритмическому рисунку, оказываются смытыми, и слушатель чувствует модуляцию формы²¹¹ и переход к фуге значительно позже.

Соната № 2, IV часть. Финал Сонаты № 2 *C-dur, Allegro moderato, alla breve* написан в форме фуги, и, более того, жанровая принадлежность в данном случае определена самим композитором. Ю. Эссель²¹² указывает на

²¹¹ Термин модуляция формы введён В. К. Бобровским в: *Бобровский В. К. Функциональные основы музыкальной формы*. М.: Музыка, 1978. 189 с. и активно развивается В. Н. Холоповой в книге «Формы музыкальных произведений». Цит. изд.

²¹² *Эссель Ю.* Соната и хорал: о синтезе форм в органнх сонатах Мендельсона. Цит. изд.

сходство между темой фуги и мелодией „*Der Mond ist aufgegangen*“ [«Луна взошла»]. Штутгартский профессор пишет, что «в период жизни Мендельсона мелодия была ещё относительно новой (датирована 1790 годом), однако быстро распространилась и в церкви, и в народном творчестве. Намереваясь использовать данную мелодию, Мендельсон был вынужден внести в неё изменения, чтобы получить из материала пригодную <...> тему фуги»²¹³. В данном случае нам сложно комментировать, было ли это осознанным цитированием или просто совпадением интонаций. Отметим только, что в настоящее время эта песня является хоралом, включенным в сборник Евангелическо-лютеранской церкви Германии.

Характерной особенностью этой фуги стала насыщенность проведениями и малое количество интермедий, которые появляются лишь со второго раздела свободной части (такая тематическая насыщенность формы характерна и для финала Сонаты № 6, также озаглавленной композитором как фуга). Кроме того, в фуге есть и романтические черты, характерные для полифонии Мендельсона: тема в свободной части проводится в секстовом и децимовом удвоении. Таким образом, получается единовременное проведение темы в двух голосах. Возможно, для Мендельсона это была некая разновидность стретты. В данной фуге мы встречаем два подобных случая: сперва появляется неполная стретта в сексту (тт. 39–42), а затем – полная в сексту (тт. 43–47) и в дециму (тт. 48–52).

Приведем здесь аналитическую схему фуги (Аналитическая схема № 4), затем её потактовый анализ, и в заключении представим получившиеся данные о строении фуги в виде таблицы.

Аналитическая схема № 4. Соната № 2, IV часть. Фуга

С G C G D G D* G d d a a a a C* C G G C*
 III II I IV III II I I III/I II/IV I I2 IV I3 I I4 IV I5 I

* с интервальными изменениями

²¹³ Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона. Цит. изд. С. 44.

Теперь представим потактовый анализ фуги.

Тт. 1–21. Экспозиция фуги (нотный пример 7).

Т в теноре (C) – в альте (G) – в сопрано (C) – в басу (G).

Тт. 22–66. Свободная часть фуги.

Тт. 22–52. Первый раздел свободной части.

Т в теноре (D) – в альте (G) – в сопрано (D) с интервальными изменениями – в сопрано (G) неполная, в теноре и сопрано (d) – в альте и в басу (a).

Тт. 53–54. Первая интермедия.

Тт. 55–56. Неполная стретта.

Т в теноре (a) – в альте (a).

Тт. 57–61. Т в сопрано (C) с интервальными изменениями.

Тт. 62–65. Вторая интермедия.

Тт. 67–108. Заключительная часть фуги.

Тт. 67–71. Заключительное проведение в основной тональности.

Т в басу (C).

Тт. 72–84. Третья интермедия.

Тт. 85–89. Т в сопрано (G) с интервальными изменениями.

Тт. 90–95. Четвертая интермедия.

Тт. 96–100. Т в басу (G).

Тт. 101 Пятая интермедия.

Тт. 102–108. Т в сопрано (C) с интервальными изменениями в кадансе.

Обобщим анализ фуги в виде схемы (Аналитическая схема № 5).

Аналитическая схема № 5. Соната № 2, IV часть. Фуга

С	G	С	G	D	G	D*	G**	d**	a**	И	a/	A	С	И	С	И	G*	И	G	С	
III	II	I	IV	III	II	I	I	I	II	1	III	II	I	2	IV	3	II	4	IV	I	
Экспозиция				Свободная часть										Заключительная часть							
1				22							53	55	57	63	67	72	85	90	96		

* – проведения с интервальными изменениями.

** – тема сокращена, но узнаваема.

В верхней строке схемы отмечены тональности проведений темы, во второй сверху – голос проведения, ниже обозначен раздел в форме и, наконец, приведена нумерация тактов.

В тех фугах из органных сонат, которые обозначены Мендельсоном как фуги, мы отчетливо наблюдаем намного более насыщенную проведениями полифоническую ткань. Создается ощущение, что композитор словно намеренно уплотняет её, чтобы у исполнителя не осталось сомнений в том, что это действительно fuga. Или же, учитывая, что органные сонаты были созданы в разное время, можно предположить, что фуги, обозначенные самим Мендельсоном, были созданы раньше и представляют собой более строгие по форме сочинения, в то время как остальные части были написаны позже, и в них Мендельсон больше экспериментировал.

Нам удалось найти автограф композитора с первоначальным эскизом этой фуги²¹⁴, оконченной во Франкфурте на Майне 14 июля 1839 года. Интересно, что в нём Мендельсон уделяет намного меньшее внимание контрапункту из восьмых по сравнению с окончательным вариантом этой фуги, вошедшей в издание сонат. Изначальный вариант (или черновик) по сравнению с оригиналом намного проще и с точки зрения полифонической техники, и для исполнения. В нём меньше контрапунктических активных движений, а два ярких виртуозных пассажа в педали отсутствуют вовсе. Тут невольно вспоминаются слова Мендельсона (в письме к Клингеманну от 29 августа 1844 года), что он «стал чувствовать инструмент лучше, чем раньше»²¹⁵. Помимо этого, в окончательный вариант фуги Мендельсон вводит больше проведений темы параллельными интервалами и секвенции, характерные для его фуг.

²¹⁴ Благодарим за доступ к музыкальному отделу Мендельсон-Архива [Musikabteilung der Mendelssohn-Archiv Digitalisierte Sammlungen. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz] руководителя отдела Роланда Дитера Шмидта-Хенселя [Roland Dieter Schmidt-Hensel].

²¹⁵ Schmidt C. M. Vorwort. Цит. изд. S. IV.

Соната № 3, I часть. I часть Сонаты № 3 A-dur, *Con moto maestoso, alla semibreve* включает в себя цитату знакового хорала „*Aus tiefer Not schrei' ich zu Dir*“. В 1832 году Мендельсон уже обращался к нему, но в хоровом творчестве – написав хоральную кантату, вошедшую в ор. 23. В ней сперва появляется fuga на тему хорала, а затем контрапунктическая fuga под изложением темы хорала в сопрано. Примерами подобной формы fugи с *cantus firmus* могут служить в том числе указанные Ю. Эсселем BWV 651 „*Komm Heiliger Geist*“ «Приди Святой Дух» и BWV 661 „*Nun komm der Heiden Heiland*“ «Приди язычников спаситель» И. С. Баха²¹⁶. Но Мендельсон не останавливается на этом, и тяга продолжить контрапунктическую работу над этой темой кажется не случайной, так как в данной сонате композитор создаёт архитектурно многоуровневую полифоническую форму: двойную тему, изложенную над темой хорала в педали.

I часть этого двухчастного сонатного цикла написана в сложной трехчастной форме с синтезирующей кодой. Ю. Эссель указывает на сходство данной формы с барочной увертюрой и говорит о том, что возможным прообразом для неё могла послужить органная прелюдия *Es-dur* из III части Клавирных упражнений: «Органную прелюдию *Es-dur* всецело можно считать прообразом. Мендельсон исполнил это произведение на своём лейпцигском баховском концерте в 1840 году»²¹⁷. Такая параллель имеет место быть, хотя нам кажется более уместным провести параллель с циклом «прелюдия и fuga». Так, от fugи Мендельсон перенимает сложное многотемное полифоническое строение, а от прелюдии – контраст торжественного и виртуозного (так как сама прелюдия Баха написана в трех-пятичастной форме).

Первая часть сложной формы написана в простой двухчастной репризой форме. Вторая часть сложной формы представляет собой двойную

²¹⁶ Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона. Цит. изд. С. 44.

²¹⁷ Там же.

контрапунктическую фугу, то есть, над темой хорала, которая проходит в педали как *cantus firmus*, излагается двойная фуга. Для наглядности представим общую форму графически в виде таблицы (Таблица № 6).

Таблица № 6. Соната № 3, I часть. Общая схема формы

Часть в форме	Тт.	Форма
Первая ч. сложной формы	1–24	Простая репризная двухчастная форма
Вторая ч. сложной формы	25–112	Двойная фуга <i>suor thema</i> хорала „Aus tiefer Not“
Сокращенная реприза 1 ч. сложной формы	113–135	Простая двухчастная форма с кодой, с мотивом из 1 т. фуги и кода

Приведем потактовый анализ первой части сложной формы, а затем обратимся к анализу двойной контрапунктической фуги.

Тт. 1–24. Первая часть сложной формы написана в простой двухчастной репризой формы.

Тт. 1–8. Первая часть простой формы написана в форме периода секвентно-повторного строения, модулирующего в тональность доминанты.

Тт. 9–24. Вторая часть простой формы строится на новом материале, а затем на тоническом органном пункте появляется дополнение, выполняющее роль местной репризы, с использованием мотивов из первой части. Первую и вторую части связывает речитатив тенора.

Прежде чем перейти к потактовому анализу двойной фуги, уделим внимание вопросу цитирования хорала. По наблюдению Ю. Эсселя, фуга на первую тему имеет трехчастную репризную форму, как форму второго плана. Такой эффект образуется за счет введения цитаты хорала с изложением первых трех фраз его штолле. Как известно, в хорале третья фраза достаточно часто – и в этом случае, в частности, – является повторением первой, что и создаёт тематическую арку²¹⁸. В то же время, четвертая строка штолле добавляется уже к трем строкам абгезанга, что расширяет фугу на вторую тему и позволяет сделать ее более напряженной. Для большей наглядности представим это в виде таблицы (Таблица № 7).

²¹⁸ Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона. Цит. изд. С. 44.

Таблица № 7. Соната № 3, I часть. Соответствие строк хорала и разделов двойной фуги

Хорал		Двойная фуга	
Такты	Раздел формы	Такты	Раздел формы
40–43	Первая строка	25–46	Экспозиция первой темы фуги
45–48	Вторая строка		
51–58	Третья строка	46–57	Свободная часть первой фуги
-	-	58–67	Экспозиция второй темы фуги
68–71	Четвертая строка	68–96	Первый раздел свободной части фуги на 2 т.
73–77	Пятая строка		
78–81	Шестая строка	80–96	2 р-л свободной части фуги и совместное проведение двух тем
91–99	Седьмая строка		
-	-	97–135	Заключительная часть фуги

В левой половине таблицы указаны номера тактов и строки изложения хорала, а в правой – разделы фуги. Жирной горизонтальной линией разделены экспозиции фуги на первую и вторую тему.

Теперь представим аналитическую схему фуги (Аналитическая схема № 6). Римскими цифрами обозначен голос, в котором проходит тема, арабская цифра обозначает тему – первую или вторую.

Аналитическая схема № 6. Соната № 3, I часть. Двойная фуга

1a 1e 1a 1e **И1** 1a* **И2** 1d* **И3** 1a **И4.** 2a 2d 2a 2d **И5** 2F* 2g **И6**
 IV III II I **1т** I **1т** I **2т** III **1,5т** III II I IV. **2т** I III **3т**

2g **И7** 2f 1f **И8** 1e 1a 2e **И9** 1d* **И10** 1a 2d **И11**
 II **3т** III/I **1т** III/I/II **3,5т** II-I **0,5т.** I-IV/III **35т**

Для сравнения приведем данные (Аналитическая схема № 7), в которых представлен анализ двойной контрапунктической фуги. Под интермедиями указано количество тактов. В последней интермедии 12 тактов относятся ко второй части сложной трехчастной формы и 23 такта общей репризы и коды. После таблицы будет приведен потактовый анализ данной части.

Аналитическая схема № 7. Соната № 3, I часть. Общий обзор двойной контрапунктической фуги

Такты	Раздел формы	Аналитическая схема
25–57	Эксп. и свободная часть 1 темы фуги	1a 1e 1a 1e И1 1a* И2 1d* И3 1a И4 IV III II I 1т I 1т I 2т III 1,5т
58–79	Эксп. и свободная часть 2 темы фуги	2a 2d 2a 2d И5 2F* 2g И6 2g И7 III II I IV 2т I III 3т II 3т
80–135	Совместные проведения и заключительная часть	2f 1f И8 1e1a2e И9 1d* И10 1a 2d И11 III/I 1т III/I/II 3,5т II-1 0,5т I-IV/III

Тт. 25–112. Вторая часть сложной формы.

Тт. 25–135. Двойная контрапунктическая fuga с раздельной экспозицией.

Тт. 25–45. Экспозиция первой темы фуги (нотный пример 8): Т в басу (a) – в теноре (e) – в альте (a) – Т в сопрано (e).

Тт. 41. Первая интермедия.

Тт. 42–45. Дополнительное проведение Т в сопрано (a)* с интервальными изменениями, но с соблюдением ритмического рисунка (нотный пример 9).

Тт. 46–96. Свободная часть фуги.

Тт. 46. Вторая интермедия.

Тт. 47–50. Т в сопрано (d)*.

Тт. 51–52. Третья интермедия.

Тт. 53–55. Т в теноре (a).

Тт. 56–57. Четвертая интермедия.

Тт. 58–67. Экспозиция второй темы фуги (нотный пример 10).

Тт. 58–65. 2Т в теноре (a) – 2Т в альте (d) – 2Т в сопрано (a) – 2Т в басу (d)

Тт. 66–67. Пятая интермедия.

Тт. 68–79. Первый раздел свободной части.

Тт. 68–71. Проведение 2Т в сопрано (F)* – 2Т в теноре (g).

Тт. 72–74. Шестая интермедия.

Тт. 75–76. Проведение 2Т в альте (g).

Тт. 77–79. Седьмая интермедия.

Тт. 80–83. Совместное проведение 1Т в сопрано (f) / 2Т в теноре (f).

Тт. 84. Восьмая интермедия.

Тт. 85–88. Совместное стреттное проведение 1Т в теноре (e)/ 1Т в сопрано (a)* / 2Т в альте (e) (нотный пример 11).

Тт. 89–92. Девятая интермедия.

Тт. 93–96. Т в альте - сопрано (d)*.

Тт. 96. Десятая интермедия.

Тт. 97–135. Заключительная часть фуги.

Тт. 97–101. Заключительное совместное проведение тем: 1Т в сопрано – бас (a) / 2Т в теноре (d).

Тт. 101–135. Заключительная интермедия. Из двух частей: первая часть на материале первой и второй тем, вторая часть – реприза всей сложной трехчастной формы.

Тт. 113–135. **Реприза сложной трехчастной формы.** Реприза сокращена. Вторая часть звучит на месте второго предложения, и речитатив гармонизируется, срастаясь со следующим материалом.

Тт. 127–135. Синтезирующая **кода** с повторением мотива ядра первой темы.

В данной двойной фуге *super Thema* использован интересный прием, когда тема передается из одного голоса в другой (это два последних проведения первой темы), при этом интервальное и ритмическое соотношение остаются неизменными. Также интересно, что заключительная интермедия фуги имеет двухчастное строение: первая часть – непосредственно завершение раздела простой формы, а вторая часть – завершение всей формы. Последняя является репризой по отношению к сложной трехчастной форме и заключительной интермедией для фуги.

Соната № 4, IV часть. Финал Сонаты № 4 *B-dur, Allegro maestoso e vivace, alla semibreve* для органа по строению приближается к I части Сонаты № 3. Часть написана в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой, и виртуозную фугу обрамляют торжественные крайние разделы.

Первая часть сложной формы написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой. Вторая часть сложной формы написана в форме простой фуги, а общая реприза является заключительной интермедией для фуги.

Приведем ниже потактовый анализ формы, а затем и аналитическую схему фуги.

Тт. 1–22. **Первая часть сложной трехчастной формы.** Написана в простой трехчастной форме.

Тт. 1–8. Первая часть простой формы. Период из двух предложений повторного строения, модулирующий в тональность доминанты.

Тт. 9–14. Средний раздел простой формы основан на новом материале. Изложено канонической секвенцией второго разряда, с каждым звеном точность имитации уменьшается, на органном пункте.

Тт. 15–22. Местная реприза. Сокращена, однотональный период-предложение.

Тт. 22–91. **Вторая часть сложной формы.** Написана в форме фуги.

Тт. 22–37. Экспозиция фуги. Тема изложена таким образом, что на её кадансе вступает ответ.

Т в басу (B) – в теноре (F) – в альте (B) – в сопрано (F).

Тт. 37–76. Свободная часть фуги.

Тт. 37–47. Первый раздел свободной части.

Т в теноре (d) с интервальным изменением – в басу (F) – в теноре (F).

Тт. 47. Первая интермедия.

Тт. 48–52. Ложная стретта.

Т в сопрано (d) – в теноре (d) сокращена.

Тт. 53–56. Вторая интермедия на материале темы.

Тт. 57–76. Второй раздел свободной части.

Тт. 57–60. Т в басу (Es).

Тт. 61–62. Третья интермедия на материале темы.

Тт. 63–74. Т в сопрано (В) с интервальными изменениями – в теноре (F) – в басу (с) в обращении.

Тт. 75–76. Четвертая интермедия на материале темы.

Тт. 77–91. Заключительная часть фуги.

Тт. 77–80. Заключительное проведение темы (В).

Тт. 81–91. Заключительная интермедия фуги. **Реприза сложной трехчастной формы.** Реприза сокращена до одной части из двух предложений.

Представим общую схему фуги (Аналитическая схема № 8).

Аналитическая схема № 8. Соната № 4, IV часть. Схема фуги

В	Ф	В	Ф		d	Ф	Ф	d/	D		Es		В	Ф	С		В	
IV	III	II	I		III	IV	III	I	III	И1	IV	И2	I	III	γ IV	И3	I	И4
Экспозиция					Свободная часть								Заключительная часть					
22					37					52	57	61		63		75	80	81

Во вступительной статье к изданию сонат Кристиан Шмидт пишет об этой фуге: «Нет никакой точной информации об упомянутых пьесах [фуга *B-dur* и *Andante Recitativo f-moll*], но по исключительной выразительности видно, что это одни из последних органнных сочинений»²¹⁹. К этим словам хотелось бы добавить, что это одна из наиболее виртуозных с точки зрения pedalной техники композиций, вошедших в органнные сонаты, так как фуга начинается сразу с проведения темы в педали. Исполнение этой фуги требует от органиста хорошей техники и координации, так как вся партия педали очень подвижна и насыщена.

Соната № 6, II часть. Часть (*Sostenuto e legato, d-moll*) написана в форме фуги на тему хорала. Используется первая строфа хорала с ритмическими и жанровыми изменениями (трехдольный метр вместо двухдольного). Структура данной фуги очень четкая, в отличие от многих фуг исследуемых сонат. После каждого раздела формы есть интермедия,

²¹⁹ Schmidt C. M. Vorwort. Цит. изд. S. IV.

Аналитическая схема № 9. Соната № 6, II часть. Аналитическая схема фуги

d III	A II	d I	a IV	И1	F III	И2	A I	И3	D IV	D III	И4	d I						
Экспозиция					Свободная часть				Заключительная часть									
1–28		29–30			31–38		39–40		41–48		49–54		55–70		71–78		79–86	

Предварительно обобщим наблюдения, полученные в первом параграфе Второй главы:

В параграфе мы сконцентрировались на следующих темах:

1) привели историю создания Органных сонат ор. 65 и проанализировали поиски композитора в определении жанраopus и его названия.

2) было установлено, какие именно черты жанра *sonata da chiesa* наличествуют в органных сонатах, а какие являются новаторскими и прослежена параллель с церковными сонатами Моцарта;

3) выявлены модели построения сонатного цикла и его прообразы: двухчастный и четырехчастный цикл, а также вариации в первой части;

4) пунктирно проследили путь расцвета жанра органной сонаты после Мендельсона;

5) предложена классификация фуг, содержащихся в Органных сонатах ор. 65: простая fuga (Соната № 2, IV часть, Соната № 6, II часть), fuga с сопровождением (Соната № 1, I и IV части, Соната № 4 IV часть, Соната № 5, III часть), двойная контрапунктическая fuga (Соната № 3, I часть), fuga на хорал (Соната № 6, II часть) и фугато (Соната № 4, I часть);

6) выявлены функции фуги в ор. 65: фуги как самостоятельные части сонат, fuga как один из разделов в сложной форме, fuga как одна из составных частей сложной двух- или трехчастной формы, fuga как форма второго плана;

7) определены особенности музыкального языка Мендельсона на уровне формообразования (соединение в рамках одной части принципов полифонического и гомофонно-гармонического формообразования, симфоническое мышление) и на уровне мотивно-тематической работы с темой фуги (особенности тематизма);

8) проанализированы частные случаи фуг в Сонатах: Соната № 1, IV часть, Соната № 2, IV часть, Соната № 4, IV часть, Соната № 6, II часть, Соната № 3, I часть.

2.3. Сонатная форма в Сонатах для органа оп. 65 и других сочинениях для органа

Сонатная форма и сонатность. Прежде чем перейти к рассмотрению органнх сонат композитора, необходимо определить, что имеется в виду под термином *сонатная форма*. Под сонатной формой понимается такая форма, в которой наличествует тональный контраст двух тем (также и в случае, если вторая тема является производной от первой, а форма в целом является однотемной) с их последующим сближением в репризе, и с типом развития, характерным для сонатной формы, получившим название *разработочность*. Термин *сонатность*²²⁰, подчёркивающий процесс развития сонатной формы, в большей мере связан как раз с последним. Кроме того, сонатность предполагает большую свободу в трактовке формы: наличие строгих границ между её разделами не обязательно²²¹.

Говоря о сонатности, следует понимать, что сонатная форма в начале XIX века была своего рода типом мышления для композиторов²²². В. Н. Холопова, опираясь на труды зарубежных исследователей (в том числе А. Б. Маркса), характеризует сонатную форму следующим образом: «Центром всех важнейших новых стремлений классической музыкальной

²²⁰ Многогранное исследование о Сонате и типология этого жанра написана Р. Г. Шитиковой, где уже в первой главе раскрывается проблема того, что жанр сонаты перерастает в принцип художественно-творческого мышления. См.: *Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дис. ... д-ра иск. 5.10.3. СПб., 2022. 1123 с.*

²²¹ За основу такой трактовки сонатной формы были приняты ведущие исследования по анализу формы: *Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб.: 1998. С. 254–255; Способин И. В. Музыкальная форма. Цит. изд. С. 189; Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: 2013. С. 321.*

²²² Этот процесс начался ранее, в конце XVIII столетия. Здесь интересно привести рассуждение Л. Кириллиной о том, в какой мере К. В. Глюк владел техникой сонатной формы. Знаменательно, что после слов «...у Глюка просматриваются весьма сложные взаимоотношения с ключевой для классической эпохи сонатной структурой. <...> Настоящей, классической сонатной формой Глюк не владел», Л. Кириллина делает вывод: «И всё же Глюк как музыкант, принадлежащий к немецко-австрийской традиции и чутко улавливающий новые веяния, не мог пройти мимо *самой логики сонатных закономерностей*» (курсив наш — *Е. П.*). См.: *Кириллина Л. О композиторском мастерстве К. В. Глюка // Музыкальная академия, 2003. № 2. С. 103–104.*

эпохи стала зрелая сонатная форма – высшая и наиболее совершенная из так наз. “гомофонных форм”, точнее – из форм инструментальной музыки до второй половины XX в.»²²³.

Сонатность с принципом сопоставления двух тем и последующим их сближением, разработочность²²⁴ пронизывают произведения, которые ранее не предполагали этого. Подтверждение того, что сонатность стала внедряться в другие формы, будучи принципом мышления, мы тоже находим в работе В. Н. Холоповой: «В венско-классическом стиле сонатность составила эпицентр музыкального мышления, и сонатная форма получила необычайно широкое распространение»²²⁵. Так, например, обогащается форма рондо и появляется новая форма – рондо-соната. Сонатная форма постепенно проникает и в жанр миниатюры, для которой прежде были характерны простые формы. Для композиторов первой половины XIX века такой принцип построения был абсолютно естественным. И в этом Мендельсон был человеком своего времени.

Сонатность соотносится в этой работе прежде всего с типом формообразования. Приведём здесь слова Юрия Николаевича Тюлина: «Сонатность заключается прежде всего в самом процессе развития (формообразования). Этот процесс предполагает структуру целого и частей, последование тематического и ходообразного материала, “расположение разных участков”, их модуляционные связи и тональные соотношения»²²⁶.

После того как мы определили, в каком значении мы будем использовать основные для данного раздела термины, приведем описание разновидности сонатной формы, которая будет рассмотрена в одной из частей сонаты. Это сонатная форма с зеркальной репризой.

²²³ Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений*. Цит. изд. С. 318.

²²⁴ Для неё характерны: интенсивное секвентное развитие, вычленение в процессе развития отдельных мотивов, то есть мотивно-тематическая работа с материалом.

²²⁵ Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений*. Цит. изд. С. 321.

²²⁶ Тюлин Ю. Н. *Музыкальная форма*. Цит. изд. С. 251.

Сонатная форма с зеркальной репризой – такой вид сонатной формы, в репризе которой главная и побочная партии меняются местами²²⁷. При этом композиция сонаты отличается ещё большим архитектурным единством.

В разделе, посвященном фугам в органных сонатах, мы увидели разнообразие её (фуги) жанровых видов и типов организации в разных сонатах. Не меньшее разнообразие представляют и жанровые разновидности использованных вариантов сонатной формы: классическая сонатная форма, сонатная форма с зеркальной репризой, сонатная форма без разработки, сонатная форма с фугато вместо разработки и различные виды использования сонатной формы как формы второго плана. Для того, чтобы увидеть, как умело Мендельсон умеет маскировать ту или иную форму, мы приведем также анализ других органных сочинений, чьи жанровые характеристики не предполагают применения сонатной формы.

В предыдущем разделе, посвященном полифонической технике и фугам в органных сонатах, мы убедились в том, что Мендельсон был упоён изучением старинных форм, их адаптацией для нового музыкального содержания, и что композитор является ярким представителем бахианы. Однако не стоит забывать, что помимо увлечения Бахом, Мендельсон полностью принадлежит своему времени и воплощает его эстетические вкусы, основанные в первую очередь на эстетике музыкального классицизма. Поэтому сонатно-симфонический цикл, соната как форма и как способ мышления являются неотъемлемой частью его музыкального языка.

В своем творчестве Мендельсон широко использовал сонатный и сонатно-симфонический циклы²²⁸. Ему принадлежат три сонаты для скрипки: op. 4 *f-moll* (1825), без опуса *F-dur* (1820), без опуса *F-dur* (1838);

²²⁷ Классификацию сонатной формы с зеркальной репризой даёт и В. Н. Холопова: «Изредка в сонатной форме возникают зеркальные репризы, когда побочная предшествует главной». Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений*. Цит. изд. 334.

²²⁸ Камерные ансамбли с участием фортепиано Ф. Мендельсона подробно разобраны в: Чан III. *Стилистические черты камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано в творчестве Ф. Мендельсона*: дис. ... канд. иск. 5.10.3. СПб.: 2023. 178 с.

три фортепианные сонаты: op. 6 *E-dur* (1826), op. 105 *d-moll* (1821), op. 106 *B-dur* (1827), а также op. 28 *Fantasia fis-moll* для фортепиано (“*Sonate écossaise*”) и *Шотландская соната* (1830)²²⁹; две сонаты для виолончели: op. 45 *B-dur* (1843), op. 58 *D-dur* (1843); для альты: *c-moll* (1823–1824); для кларнета: *Es-dur* (1824).

Помимо этого, Мендельсон использует сонатную форму и в других сонатно-симфонических циклах: в концертах²³⁰ для сольных инструментов с оркестром, симфониях, в струнном октете (op. 20 *Es-dur*, 1825), клавирном секстете (op. 110 *D-dur*, 1824), в струнных квинтетах (op. 18 *A-dur*, 1831; op. 87 *B-dur*, 1845), струнных квартетах (op. 13 *a-moll*, 1827; op. 12 *Es-dur*, 1829; op. 44 № 1–3: *D-dur*, *e-moll*, *Es-dur*, 1837; op. 80 *f-moll*, 1847), фортепианных квартетах (op. 1 *c-moll*, 1822; op. 2 *f-moll*, 1823; op. 3 *h-moll*, 1825), клавирных трио (*c-moll*, 1820; op. 49 *d-moll*, 1839; op. 66 *c-moll*, 1845).

Однако сонатные циклы Мендельсона несколько отличаются от сонат его современников. На это указывает Бенедикт Тейлор, который при анализе квартета композитора делает следующее обобщение: «Ранние произведения Мендельсона довольно необычны благодаря использованию циклической формы. В таких произведениях, как фортепианный секстет op. (post.) 110 (1824), фортепианный квартет *h-moll* op. 3 (1824/25), октет op. 20 (1825), фортепианные сонаты *E-dur* и *B-dur* op. 6 и (post.) 106 (1826/27) и в квартетах *a-moll* и *Es-dur* op. 13 и 12 (1827/29) циклические принципы тематических перекличек (арок), соединения частей и метаморфоз сливаются в новую парадигму (закономерность) музыкальной формы и единства»²³¹.

²²⁹ На неё указывает Карл Хайнц Кёхлер в каталоге избранных произведений в книге о Мендельсоне: *Köchler K.-H. Felix Mendelssohn Bartholdy*. Цит. изд. S. 251.

²³⁰ Карл Хайнц Кёхлер в каталоге избранных произведений в книге о Мендельсоне приводит список концертов (и с указанием опуса, и без него): четыре концерта для фортепиано с оркестром (*a-moll*, *A-moll*, *g-moll* op. 25, *d-moll* op. 40), два концерта для двух фортепиано с оркестром (*E-dur*, *As-dur*), два концерта для скрипки с оркестром (*d-moll*, *e-moll* op. 64) и концерт для скрипки, фортепиано и оркестра (*d-moll*). Подробнее см.: *Köchler K.-H. Felix Mendelssohn Bartholdy*. Цит. изд. S. 250.

²³¹ „The early works of Mendelssohn are quite extraordinary for their pioneering use of cyclic form. In such pieces as the Piano Sextet, op. [post.] 110 (1824), the *B-Minor* Piano Quartet, op. 3 (1824–25), the Octet, op. 20 (1825), the Piano Sonatas in *E* and *B-flat Major*, opp.

В своих сонатах для органа Мендельсон смог не только обобщить все завоевания этой формы у венских классиков и Шуберта, но и привнести своё видение, преодолев водораздел между фугой и сонатой. Так, Мендельсону принадлежат новаторские черты не только в композиции цикла в целом, но и в строении отдельных частей. А. И. Демченко пишет следующее: «Говоря о драматургии и композиции, уместно напомнить о многих новациях Мендельсона, столь характерных для него как для романтика. Предвосхищая Листа, Мендельсон начал преобразование классического сонатно-симфонического цикла, стремясь к превращению его в единую непрерывно развивающуюся структуру посредством приёма *attaca*, введением монотематизма и мотивных реминисценций»²³².

Сонатная форма в Сонатах ор. 65. Органные сонаты Мендельсона ранее рассматривались исследователями на предмет особенностей использования в них сонатной формы. При этом высказывания, которые есть об этих сонатах, позволяют сделать предположение, что музыковеды не находят в них сонатной формы или её типичных черт, как-то: наличие двух образно и тонально контрастных тем в экспозиции и их тональное подчинение или же сближение в репризе.

Приведём здесь некоторые из таких высказываний. В словаре Гроува, в статье, посвящённой сонатам, есть особый раздел, где рассматриваются органнне сонаты Мендельсона: «Как пример независимости мышления можно назвать шесть сонат Мендельсона для органа, созданные в сравнительно неиспробованной области и имеющие определённое значение. Эти сонаты для Мендельсона мало чем связаны с фортепианными сонатами или историей их развития. Он, кажется, предугадал, что двухчастные и

6 and [post.] 106 (1826/27), and the *A-Minor* and *E-flat* Quartets, opp. 13 and 12 (1827/29), the cyclic principles of intermovement thematic recall and metamorphosis are fused into a new paradigm of musical form and unity". Taylor B. Cyclic Form, Time and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13. Цит. изд. Р. 45–89.

²³² Демченко А. И. Феликс Мендельсон-Бартольди: ракурсы романтического мироощущения. Цит. изд. С. 82.

простые инструментальные формы большого масштаба были непригодны гению инструмента, и вернул структурные принципы, которые существовали до того, как эти формы стали известными и определёнными. Главная связь органных сонат с классическим типом сонаты заключается в широком распределении тональностей между различными частями и контрастом во времени и характере, который существует между ними»²³³. Кристиан Мартин Шмидт во введении к изданию органных сочинений Мендельсона пишет следующее: «Очевидно, Мендельсон вряд ли вкладывал в понятие органной сонаты что-то общее с фортепианными сонатами»²³⁴.

Сходной точки зрения о том, что органные сонаты Мендельсона далеки от жанра сонаты в целом, придерживается и Хуберт Майстер, написавший введение к оригинальному (уртекст) изданию органных сонат композитора: «Органые сонаты Мендельсона не являются сонатами в классическом понимании этого термина и были составлены композитором из 24 пьес»²³⁵. Более чёткое указание на это мы находим у Хуго Лепнурма, который, характеризуя органную романтическую музыку в целом, пишет следующее: «Уже Мендельсон понял, что по-настоящему хорошо разработать две темы средствами органа — достаточно сложная задача. Поэтому большинство

²³³ „As examples of independent thought working in a comparatively untried field Mendelssohn's six sonatas for the organ have some importance. They have very little connection with the – pianoforte sonata, or the history of its development, for Mendelssohn seems to have divined that the binary and similar instrumental forms of large scope were unsuitable to the genius of the instrument and returned to structural principles of a date before those forms had become prominent or definite. Their chief connection with the classical sonata type lies in the distribution of the keys in which the several movements stand and the broad contrast in time and character which subsist between one division or movement and another”. *Colles H. C. Sonata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1954. Vol. VII. P. 886–908.*

²³⁴ „Obviously, Mendelssohn's concept of the organ sonata had hardly anything in common with, for example, the piano sonata”. *Schmidt C. M. Preface. Цит. изд. P. IX.*

²³⁵ „Mendelssohn's organ sonatas are not sonatas in the classical sense of the term and were compiled by the composer from 24 pieces”. *Meister H. Preface. Цит. изд. P. IV.*

композиторов в той или иной мере отказались от приёмов разработать классическую сонатную форму»²³⁶.

В результате проделанного нами анализа становится очевидно, что полностью от сонатной формы Мендельсон не отказывается, о чём свидетельствует присутствие черт сонатности в Сонатах № 1 (I часть), № 4 (I часть), № 5 (II и III части)²³⁷.

Важным фактом для доказательства такого органичного наследования форм венского классицизма стало открытие Петром Вардом Джонсом раннего произведения Мендельсона. Это соната для двух фортепиано *D-dur*, созданная ещё до начала занятий с Цельтером, то есть до глубокого знакомства с полифонической техникой. П. Джонс отмечает, что в ней «едва ли существует намёк на контрапункт»²³⁸. Это свидетельствует о том, что для Мендельсона была важна не только контрапунктическая техника, но и логика сонатной формы. В то время как становлению контрапунктического мастерства композитора способствовали занятия с Цельтером, принципы построения сонатной формы были усвоены Мендельсоном ранее, «во время четырёх лет (или около этого) его занятий фортепиано»²³⁹.

С эстетической точки зрения можно подтвердить то, как глубоко Мендельсон усвоил характерную для венского классицизма систему музыкального языка. Ведь мы знаем, что Иоганн Вольфганг фон Гёте, обладавший достаточно консервативным музыкальным вкусом и приветствующий лишь произведения В. А. Моцарта, с теплом, уважением и трепетом принял у себя в гостях музицирующего мальчика – Феликса. И

²³⁶ Начинается характеристика сонат Мендельсона следующим образом: «Сборник из шести сонат Мендельсона открыли путь к созданию огромного количества сонат и симфоний в органной литературе» в *Лепнурм Х. Эпоха романтизма в органной музыке*. Цит. изд. С. 113.

²³⁷ 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 ор. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди*. Цит. изд.

²³⁸ „There is scarcely a hint of counterpoint there”. *Jones P. W. Mendelssohn's First Composition // The Mendelssohns: Their Music in History*. Цит. изд. Р. 113.

²³⁹ „He had absorbed in four or five years of piano tuition”. Там же.

лишь в процессе обучения у Цельтера Мендельсон начинает осваивать все большие глубины старинной музыки и правила контрапункта.

Соната № 5, II часть. Весь опыт общения с музыкой Мендельсона доказывает нам, что этот композитор был своего рода мистификатором. Его архитектурная игра, умение создать форму, а потом обмануть инерцию восприятия её модуляцией просто восхищает. Один из таких случаев – сонатная форма без разработки.

Итак, обратимся ко II части *h-moll, Andante con moto*, 6/8 Сонаты № 5. В отличие от случаев, приведенных выше, когда сонатная форма и fuga находятся в синтезе, в этой части присутствуют признаки только сонатной формы без разработки – без fugи.

Тема главной партии изложена в форме периода повторного строения из двух предложений, однотонального. Что же касается связующей части, то её границы могут быть трактованы по-разному (такая разница в трактовке возможна потому, что связующая часть не несёт на себе столь важной смысловой нагрузки, как изложение тем главной или побочной партий). «Основное назначение связующей части – плавно подготовить вступление побочной партии. Композиторы-классики придают ей значение также и психологической разрядки в промежутке между главной партией и побочной партией»²⁴⁰, – так трактует функцию связующей части В. Н. Холопова (употреблённый у неё термин «партия» аналогичен используемому нами термину «часть»). Функцией связующей части является модуляция и подготовка тональности побочной партии. Выделяют следующие этапы изложения: «1) пребывание в главной тональности, 2) модуляция, 3) предыкт перед ПП»²⁴¹. При этом не каждая связующая часть содержит в себе все три раздела. Более того, в некоторых сонатных формах она может быть выпущена вообще. Именно такая возможность композиционного

²⁴⁰ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Цит. изд. С. 326.

²⁴¹ Там же. С. 327.

разнообразия и позволяет нам предложить несколько вариантов трактовки связующей части.

Первый вариант включает два этапа: модулирующий и предыктовый. Связующая часть состоит из двух предложений, первое из которых представляет собой секвенцию (*A-dur* – *G-dur* в экспозиции и *D-dur* – *C-dur* в репризе), а второе построено на материале темы главной партии и изложено в доминанте к тональности побочной партии, то есть *D/fis-moll* в экспозиции и *D/h-moll* – в репризе.

Второй вариант трактовки предполагает наличие только модулирующего этапа. Связующая часть выполняет модулирующую функцию и представляет собой секвенцию (*A-dur* – *G-dur* – в экспозиции и *D-dur* – *C-dur* – в репризе). В таком случае первая тема ПП начинается тонально неустойчиво, используется материал главной темы. Такие тонально неустойчивые и, с точки зрения интонации, не ярко индивидуальные темы в зоне ПП были характерны для раннеклассических сонат, в том числе подобные примеры мы находим в сонатах Й. Гайдна. После первой темы ПП излагается вторая тема, тонально устойчивая и с индивидуализированным тематизмом.

Мы будем опираться на второй вариант трактовки формы и далее, при сравнительном анализе этой части с более ранним её вариантом, приведём дополнительные аргументы в её пользу.

Выполним потактовый анализ части, проиллюстрировав указанные особенности формы нотными примерами.

Тт. 1–8. Изложение темы главной партии в форме периода из двух предложений повторного строения, однотонального (нотный пример 13) ²⁴².

²⁴² На своих лекциях Лидия Зиновьевна Климовицкая и Аркадий Иосифович Климовицкий акцентировали внимание студентов на том, что понятия главная партия и тема главной партии различны. Под главной партией понимается весь раздел от начала изложения главной темы до побочной партии, таким образом тема главной партии является понятием более частным. Аналогично мы применяем терминологию и для побочной партии.

В примере мы видим первое предложение темы главной партии²⁴³. Обращает внимание характерная фигура в партии педали и на ритм главной темы, так как эти элементы будут использованы композитором в дальнейшем.

Тт. 9–16. Связующая часть на материале главной темы (нотный пример 14) с тональным движением и изложение первой темы побочной партии: *A-dur – G-dur – D/fis-moll*.

Из примера видно, что в связующий раздел проникают интонации главной темы. Наиболее характерным из них является мотив в партии педали.

Тт. 16–24. Тема побочной партии в *fis-moll* (нотный пример 15).

В приведённом примере мы можем увидеть как наличие тонального сопряжения между главной и побочной темами (*h-moll – fis-moll*), так и образный и интонационный контраст. Мелодическая линия второй темы побочной партии хроматизирована, изменена фактура (в верхних голосах появляется строго аккордовое движение).

Поскольку это сонатная форма без разработки, сразу после побочной партии следует реприза с тональным сближением тем. Так, связующая часть ведет нас через *D-dur*, то есть параллельный мажор, и побочная тема изложена в *h-moll*, главной тональности.

Тт. 25–32. Реприза главной темы (заканчивается на прерванном обороте).

Тт. 33–40. Связующая часть (нотный пример 16) с тональным движением и изложение первой темы побочной партии: *D-dur – C-dur – D/h-moll*.

²⁴³ В партии органной педали используется приём игры *staccato*, который, по мнению исследователей, например, Йона Лауквика: *Laukvik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Ibid.*, впервые применил Мендельсон как особое выразительное средство. Однако схожий приём использует и А. Г. Риттер в органной Сонате № 1 и в органной школе: *Ritter A. G. Praktische Orgelschule (Kunst des Orgelspiels). Leipzig, 1957. Bnd. I. Neue Ausgabe. 135 S.*

В примере мы видим характерные для сонатной формы тональные изменения, которые произошли в связующей части, а именно – тональное подчинение.

Тт. 40–44 – реприза темы побочной партии в *h-moll* (нотный пример 17), сокращена.

Этот пример демонстрирует тональное подчинение второй темы побочной партии. Её проведение в репризе (так же, как и проведение темы главной партии) заканчивается прерванным оборотом. После него следует педальное соло, которое приводит к изложению заключительной части на материале темы главной партии и первой темы побочной партии.

Тт. 45–55. Завершение (заключительная часть на материале главной и первой побочной тем).

Соберём информацию об общем строении этой части в следующей таблице (Таблица № 8):

Таблица № 8. Соната № 5, II часть. Общее строение формы

Экспозиция			Реприза			
1–24			25–55			
ТГП	СЧ (+1ТПП)	2ТПП	ТГП	СЧ (+1ТПП)	2ТПП	3Ч (ТПП +ТПП)
Н	A – G, D/fis	Fis	Н	D – C, D/h	Н	h
1–8	9–16	17–24	25–32	33–40	41–44	45–55

Знак «+» обозначает, что темы проходят одновременно.

Мы уже упоминали, что циклы ор. 65 собирались из отдельных пьес. Пьесы часто редактировались композитором; изменялась и их тональность, и темп, а в некоторых случаях и форма. Примером подобного переосмысления может служить II часть Сонаты № 5.

Сравнивая часть, вошедшую в сонату, и её прообраз – *Allegretto d-moll* (22 июля 1844 года), мы видим ряд отличий. Композитор:

- меняет темп и тональность произведения в сторону успокоения: *Allegretto d-moll* (22.07.1844) становится *Andante con moto h-moll* (09.09.1844). Во введении ко второму тому издания органных сочинений Ф. Мендельсона-

Бартольди К. М. Шмидт пишет: «9 сентября 1844 года пьеса была транспонирована на терцию в *h-moll* и переработана в *Andante*»²⁴⁴.

- привносит изменения на уровне формы: в *Alegretto* наличествует вступление из двух тактов, побочная тема строится на материале главной темы, и в репризе тематически изменена связующая часть. По сравнению с ним в *Andante con moto* отсутствует вступление, побочная партия получает самостоятельную тему на собственном мелодическом материале, и в репризе связующая часть сохраняет свой тематический материал.

Есть также ряд более мелких изменений, описание которых мы опускаем, так как они не относятся к исследуемой нами области²⁴⁵. Эти изменения показывают, как происходит усиление черт сонатности в *Andante* по отношению к *Allegretto*. И в случае, если *Allegretto* можно классифицировать как однотемную сонатную форму без разработки, то *Andante* написано, как двутемная сонатная форма без разработки. Изменения тональности пьесы также добавляют свою символику. Мягкое, вкрадчивое звучание второй части сонаты, тональность *h-moll* привносят ощущение необратимости происходящего.

Сонатная форма в органной Прелюдии d-moll без указания опуса. Прелюдия датируется 28 ноября 1820 года и является «первым дошедшим до нас, после фрагментов одной токкаты, органным сочинением, которое Мендельсон довёл до конца»²⁴⁶.

²⁴⁴ Во введении ко второму тому издания органных сочинений Ф. Мендельсона-Бартольди К. М. Шмидт пишет: «9 сентября 1844 года пьеса была транспонирована на терцию в *h-moll* и переработана в *Andante*» [„Am 9. September 1844 in Terztransposition zum *Andante h-moll* umgearbeitet“]. Schmidt C. M. Vorwort. Цит. изд. S. IV.

²⁴⁵ Одним из таких изменений является сокращение активности в басовом голосе в *Andante* по отношению к *Allegretto*. Так, в *Andante* присутствует комплементарная ритмика, то есть движение восьмыми в педали приостанавливается в тот момент, когда движение восьмыми осуществляется в верхних голосах. Тогда как в *Allegretto* пульсация восьмыми в партии педали не прекращается, она приостанавливается лишь в связующей части при переходе из педали в нижний голос на мануале.

²⁴⁶ „[Das Praeludium *d-moll* vom 28. November 1820 ist] nach einer fragmentarischen Toccata die erste überlieferte Orgelkomposition Mendelssohns, die er auch zu Ende brachte“. Schmidt C. M. Vorwort. Цит. изд. S. III.

Прелюдия написана в сонатной форме с нормативным тональным соотношением главной и побочной тем в экспозиции и с тональным подчинением в репризе. В экспозиции: *d-moll – F-dur*, в репризе: *d-moll – d-moll*.

Главная партия состоит из двух тем. Обе они строятся на едином материале. Развернутая связующая часть в экспозиции (тт. 13–40) сокращается в репризе до 4 тактов (тт. 116–120).

Тема побочной партии изложена в тональности *F-dur*. Заключительная часть строится на материале главной темы, однако пропадает интонация *lamento*.

В разработке участвуют обе темы: тема главной и тема побочной партии. Тональный план разработки охватывает тональность параллельного мажора (*F-dur*) и тональности субдоминантовой сферы (*g-moll*, *c-moll*, *Es-dur*). Основная тональность возвращается до начала репризы на материале побочной темы (проводится в сокращенном виде). Таким образом формируется своеобразная ложная реприза²⁴⁷.

Реприза сонатной формы сокращена за счет пропуска связующей части. Тема побочной партии тонально подчинена (*d-moll*), а функция заключительной части переосмысливается. Как и в экспозиции, тема заключительной части строится на материале главной темы и излагается на тоническом органном пункте (в экспозиции тональность *F-dur*). В репризе такое изложение выступает в функции коды.

Необходимо отметить, что даже в этом, самом раннем сочинении для органа, Феликс Мендельсон стремился к передаче музыкально-символических фигур: *lamento*, тема креста, но не в самом напряженном виде.

Подытоживая работу, проделанную в третьем параграфе Второй главы, сделаем следующие выводы:

²⁴⁷ Однако для ложной репризы характерно проведение не побочной, а главной темы, и не в основной тональности, а, как правило, в тональности субдоминантовой сферы.

1) определено, что именно понимается в диссертационном исследовании под терминами соната (цикл и форма) и сонатность (как принцип мышления).

2) выявлено место сонатного цикла в творчестве Ф. Медельсона.

3) выявлено и установлено наличие сонатной формы в ор. 65, ранее опровергавшееся исследователями.

4) разобраны частные случаи сонатных форм в: Сонате № 5, II части и в органной Прелюдии *d-moll* без указания опуса.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. Приведена периодизация работы над Сонатами ор. 65 и обозначены искания композитора в области их жанровой принадлежности и названия.

2. Констатировано следование традиции *sonata da chiesa* с оговоркой о том, что композитор избегает «дословного» ее повторения.

3. Предложена классификация моделей строения сонатного цикла: 1) классический четырёхчастный сонатный цикл, условно бетховенского типа; 2) внедрение фуги – принцип, наследующий идеи формообразования поздних сонат Л. ван Бетховена, квартетов Й. Гайдна; 3) романтический цикл с медленным финалом, наблюдаемый в «Неоконченной симфонии» *h-moll* Ф. Шуберта; 4) внедрение вариаций в I часть вместо сонатной формы (традиция, идущая от Моцарта – Соната *A-dur*, KV 331).

4. Выявлены фуги в органых сонатах, в каждой из которых одна из частей включает в себя фугу и предложена их классификация: 1) фуга как самостоятельная часть сонаты; 2) фуга является частью составной сложной формы; 3) фуга атрибутируется с позиции формы второго плана.

5. Выделяются особенности использования полифонической техники в ор. 65: 1) соединение в рамках одной части принципов полифонического и гомофонно-гармонического формообразования; 2) симфоническое мышление (проведение темы фуги одновременно в нескольких голосах, терцовые и секстовые удвоения темы, что отличает это от последовательного вступления голосов друг за другом с темой в стретте; 3) особенности тематизма (темы фуг или фугато обогащаются символами путем введения в них цитат или самоцитат).

6. Подчеркивается, что сонатность является для композитора способом музыкального мышления и неотъемлемой частью его музыкального стиля. Сонаты ор. 65 исследователи часто называют «сонатами без сонатной формы», что опровергается с помощью приведённого анализа. Черты сонатности были установлены в: Сонатах № 1 (I часть), № 4 (I часть), № 5 (III часть) и, помимо этого, сонатная форма в № 5 (II часть).

ГЛАВА 3. СИНТЕЗ СОНАТНОЙ ФОРМЫ И ФУГИ

3.1. О сонатности в фуге

В трудах по анализу музыкальных форм, по полифонии, а также в работах по эстетическим вопросам музыки мы можем встретить положения о том, что сонатная форма (с наличествующими в ней двумя контрастными темами) представляет собой некую оппозицию к форме фуги, являющей собой единство. Для подтверждения этой точки зрения мы приведём высказывание Э. Бюкена, занимавшегося вопросами эстетики музыки: «Стремление к полному преобразованию стиля в инструментальной музыке переходного времени (приблизительно около 1740 г.) касалось *изменения содержания, техники и формы* музыкального произведения. Таким образом, проблема преодоления музыкального стиля барокко представляется, в сущности, как сочетание трёх проблем, между которыми проблема формы должна иметь здесь преимущественное значение, потому что та форма, которая потом стала главной инструментальной формой — соната — зарождается уже в творчестве мастеров позднего барокко, разумеется, в смысле отдельной части, а не в смысле циклической формы.

Однако с точки зрения классической сонатной формы нельзя видеть в создававшейся музыкантами барокко сонатной части со второй темой и репризой нечто по существу различное. Можно сказать, что здесь были прямо-таки самоубийственные попытки, то новое, что вводилось, а именно вторая тема, являлось как раз пороховой миной, которая и *разрушила замкнутость и единство барочных музыкальных произведений*. Конечно, проникновение этого нововведения в сонатную форму происходило весьма постепенно: вторая тема не выскочила во всеоружии из головы сочиняющего Зевса; она должна была иметь определённые по форме и содержанию отношения к первой теме, как логически обоснованный контраст к ней. Над

выработкой этого соотношения между главными мыслями сонатной части работали в течение десятилетий»²⁴⁸ (курсив наш – *Е. П.*).

Уже композиторы венской классической школы пытаются сблизить две эти формы (сонатную и фугу), используя наряду с мотивно-тематической работой фугато и более свободные фуигированные построения в зоне разработки. Примером могут служить сонаты Бетховена²⁴⁹. Фугато в зоне разработки сонатной формы имеет место в следующих сонатах: № 28 *A-dur* (финал), № 29 *B-dur* (I часть), № 32 *c-moll* (I часть). Кроме того, в Сонате № 31 *As-dur* (III часть) Бетховен включил фугу в сонатный цикл, сделав её частью контрастно-составной формы. Аналогичные примеры мы видим и в органных сонатах Мендельсона: № 6 *d-moll* (II часть), № 2 *c-moll* – *C-dur* (IV часть).

Ф. Бётель пишет о том, что «в центральных жанрах классицизма, в симфонии, струнном квартете и сонате мы можем увидеть движения к синтезу сонатной формы и фуги, через полифоническую технику в проведении темы фугато в сонатной форме или как завершение многочастной формы (например, квартеты № 32 и другие Гайдна, симфония «*Jupiter*» KV 551 Моцарта, квартет op. 59 № 3 или «*Героические вариации*» op. 35 Бетховена). Бетховен приложил много стараний к фуге, об этом свидетельствует следующее мнение: “...сегодня старинная форма фуги, которая использовалась прежде, обрела новый, действительно поэтический облик” [*Müller-Blattau J. Geschichte der Fuge. Kassel, 1963. S. 113*], что относится особенно к его поздним работам»²⁵⁰. Однако в данном случае идёт

²⁴⁸ Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. Цит. изд. С. 15.

²⁴⁹ Подробнее анализ сонат Бетховена представлен в следующих работах: Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. 528 с.; Способин И. Музыкальная форма. Цит. изд.; Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Цит. изд.; Кремлёв Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Сов. композитор, 1970. 336 с.

²⁵⁰ „Im zentralen Schaffensbereich der Klassik, in Sinfonie, Streichquartett und Sonate kann es zuweilen zu einer Synthese von Sonatenform und Fuge kommen, wobei die Fugentechnik in der Durchführung des Sonatensatzes als Fugato Eingang findet oder als Schlußsteigerung ein mehrsätziges Werk beschließt (z. B. Haydn, Quartette, Nr. 32 etc., Mozart, *Jupitersinfonie* KV 551, Beethoven, Quartett op. 59, 3 oder *Eroica-Variationen*). Beethovens Bemühen um die Fuge, nach dessen Äußerung `heutzutage in die althergebrachte Form ein

речь о проникновении элементов полифонической техники в сонатную форму, что и подчёркивает далее автор цитаты: «В церковной музыке fuga удерживалась дольше, являясь показателем “строгого церковного стиля”. Она становится, с точки зрения композиторской техники, более примитивной и является либо строгой, школярски проработанной, как церковная fuga с сухой полифонией, либо теряется в свободном гомофонно-аккордовом построении, как *фугированный раздел или фугированный переход*»²⁵¹.

То есть те поиски в области формы, которые имеют место в органных сонатах Ф. Мендельсона, являются попыткой примирить единство форм барокко и активную динамику развития сонатной формы. В своей работе «Fuga в немецкой инструментальной музыке XIX века» Е. В. Доможирова²⁵² выделяет тенденцию к слиянию этих двух форм, в том числе, анализируя прелюдии и фуги для фортепиано op. 35 Ф. Мендельсона. Однако в органных сонатах как более поздних, зрелых и изобретательных с точки зрения формообразования сочинениях, мы видим уже не тенденцию, а целенаправленное взаимопроникновение этих форм.

А. И. Демченко описывает это взаимопроникновение форм словом «пластичность»: «впечатляющая пластичность в высшей степени свойственна в произведениях Мендельсона и звуковой ткани в целом»²⁵³. И оно отражает то, что Мендельсон идёт по пути наибольшего сближения этих двух форм, каждая из которых развивается согласно своим законам,

anderes, ein wirklich poetisches Element kommen muß` [Müller-Blattau J. Geschichte der Fuge. Kassel, 1963. S. 113], zeigt sich besonders in seinem Spätwerk”. Цит. по: Bötzel F. Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37. Ibid. S. 52.

²⁵¹ „Innerhalb der kirchlichen Gebrauchsmusik hält sich die Fuge länger, ja wird zum Signum des `strengen Kirchenstils`. Sie verflacht in der Kompositionstechnik, wird entweder streng schulmäßig geführt — als Kirchenfuge in trockener Polyphonie — oder sie verliert sich im freien, homophon-akkordischen Satz — als Fugatoabschnitt oder fugierter Zwischenteil”. Bötzel F. Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37. Ibid. S. 52.

²⁵² Доможирова Е. В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Петрозаводск : 2003. 201 с.

²⁵³ Демченко А. И. Феликс Мендельсон-Бартольди: ракурсы романтического мироощущения. Цит. изд. С. 81.

соединяясь при этом в единое музыкальное построение. До Мендельсона не предпринималось попыток создания формы, в которой и соната, и fuga имели бы единовременное развитие в рамках одного музыкального произведения. Именно соединение в одной части двух принципов формообразования: сонатной формы и фуги, – является одним из важных аспектов творческого метода Мендельсона²⁵⁴.

Значимым является наблюдение Вл. В. Протопопова о том, что Мендельсон в своих сочинениях закладывает основы монотематизма сонатного цикла. Выделяя саму «полифоничность мендельсоновской фактуры»²⁵⁵, исследователь подчёркивает, что «мышление Мендельсона органически сочетало эти стилистические направления – баховское и венско-классическое. От баховского – сильнейшая тяга к полифонии, к использованию приемов и форм фугированного типа, от классического – верность сонатному циклу, сонатной форме с контрастом двух тематических сфер и принципом мотивной разработки. Сплетение этих направлений открыло для полифонии новые композиционные возможности»²⁵⁶. Однако, анализ исследуемых в нашей работе сонат показывает, что такое взаимопроникновение двух форм обогащает и сонатный цикл.

Испробованный им метод сближения этих форм в органнх сонатах Мендельсон привносит и в Ораторию *«Илия»*. Увертюра в форме фуги к оратории является с одной стороны неожиданным решением, а с другой совершенно «мендельсоновским». Увертюра, которая со времен венских классиков была традиционно выдержана в сонатной форме, трансформируется под пером Мендельсона в оркестровую фугу. И именно в этой увертюре мы можем найти множество параллелей к органнм сонатам.

²⁵⁴ Схожее сближение сонатной формы и фуги констатирует Г. П. Овсянкина в поздних фортепианных сонатах № 28 – 30 Д. А. Толстого, композитора-соотечественника. Подробнее см.: *Овсянкина Г. П.* Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: дис. ... д-ра иск. 17.00.02. СПб. 2004. С. 205–230.

²⁵⁵ *Протопопов Вл. В.* Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. Цит. изд. С. 40.

²⁵⁶ Там же.

Так, первые части Сонаты № 1 и № 4 являют собой синтез сонатной формы и фуги или фугато, как в случае с первой частью Четвертой сонаты.

Безусловно, увертюра к «Илии» написана в форме фуги, но она несет на себе влияние сонатности как принципа развития, мотивно-тематическую работу, характерную для разработок сонат венских классиков. Вл. В. Протопопов характеризует ее как «единственный в музыкальной литературе первой половины XIX века образец симфонической фуги»²⁵⁷. Помимо этого, после экспозиции фуги и дополнительного проведения темы в сопрано музыкальное развитие приходит в тональность доминанты. Но за счет смены ритма, оркестровки у слушателя создается ощущение, что началась зона разработки сонатной формы. Таким образом, Мендельсон как бы создает некую иллюзию, словно обманывая инерцию восприятия слушателя, ожидающего сонатную форму в увертюре. После дополнительного проведения Мендельсон сохраняет тональность доминанты и вводит активный контрапункт шестнадцатыми, который в восприятии слушателя соответствует зоне разработки в сонатной форме.

Таким сплавлением двух форм отличается и романтически-свободно трактованная двойная четырехголосная фуга в № 9. Каждая из тем, из-за тональных отличий: первая тема фуги написана в *G-dur*, а вторая тема фуги в *D-dur*, приносят ощущение экспозиции сонатной формы, с разработкой – единовременным проведением двух тем в *h-moll* и активным тональным развитием. Таким образом, на двойную фугу накладываются черты сонатности, а за счет фактурного оркестрового сопровождения в полифонической технике нам слышится гомофонно-гармоническое изложение.

Подытоживая результативность проведенного в первом параграфе Третьей главы исследования, подчеркнем следующие моменты:

²⁵⁷ Протопопов Вл. В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. Цит. изд. С. 56.

1) установлено, что сонатная форма и fuga, ранее выступавшие как антагонисты, достигают сплавления и единовременного соединения у Мендельсона,

2) приведены примеры подобного синтеза форм из Оратории «Илия» (увертюра и № 9).

3.2. Сонатная форма и fuga в Сонатах для органа оп. 65

Органнeе сонаты Мендельсона, аналогично фортепианным сонатам Бетховена, являются своего рода его творческой лабораторией. И действительно, в них Мендельсон не только обращается к образному кругу тем, позднее ставших неотъемлемой частью его ораториального творчества, но и активно ищет новые формы, экспериментирует над новой трактовкой жанра. Мендельсон искусно переплетает две такие разные по жанровым истокам формы: сонату и fuga; создаёт сложные многоуровневые музыкальные композиции, модулирующие формы, в которых слушатель только ретроспективно понимает, что сменился тот или иной её раздел.

Мендельсон, обладавший обостренным чувством формы, мастерски совмещает логику развития сонатной формы с логикой построения fuga. О воздействии fuga на форму органнeе сонат говорит, в том числе Вл. В. Протопопов²⁵⁸. Однако влияние этих форм было взаимообогащающим и проявилось в разных вариантах:

- сонатная форма выступает как форма второго плана (например, в I части Сонаты № 1);
- fuga выступает как форма второго плана (например, в III части Сонаты № 5);
- логика развития материала в fuga напоминает мотивно-тематическую разработку, привнесённую, разумеется, из сонаты (из темы вычленяется

²⁵⁸ «Значительно воздействие fuga на форму органнeе сонат Мендельсона оп. 65». Протопопов Вл. В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. Цит. изд. С. 54.

мотив, который разрабатывается, как, например, в IV части Сонаты № 2 или II части Сонаты № 6, в которых тема проводится с терцовыми или секстовыми удвоениями).

Говоря об использовании той или иной формы как формы второго плана, мы имеем в виду, что некоторые музыкальные формы являются нетиповыми с точки зрения композиции. То есть одно и то же произведение может содержать в себе признаки различных форм и рассматриваться с позиции каждой из них. О таких особенностях музыкальных произведений пишет и В. Н. Холопова: «...музыкальные формы запечатлевают в себе характер музыкального мышления, причём, мышления многослойного, отражающего идеи эпохи»²⁵⁹.

Наибольший интерес для нас представляют случаи, в которых сонатная форма или fuga выступают как форма второго плана. В некоторых случаях форма второго плана способствует архитектоническому объединению всей композиции – например, частей в сюитном цикле или вариаций. Встречаются случаи, в которых можно говорить о трёх или более уровнях формы. Пример такого наложения – *Прелюдия, fuga и вариация* op. 18 Ц. Франка. Первый уровень строения связан с теми формами, которые композитор заявляет в названии произведения, а именно: прелюдия, fuga и вариация на прелюдию. Второй уровень охватывает общую композицию цикла, опирающегося на трёхчастное репризное строение, с возвращением к теме прелюдии после fugи. Имеющиеся тональные соотношения в прелюдии и вариации (главная и побочная темы в экспозиции – *h-moll – A-dur, fis-moll*; в репризе, в данном случае в вариации, *h-moll – D-dur, h-moll*), а также наличие двух тем, позволяют говорить о чертах сонатности. Исходя из этого, общая форма может быть охарактеризована как сонатная с эпизодом вместо разработки, изложенным в форме fugи, и с динамизированной репризой.

В целом, соединение в рамках одной части признаков разных форм и жанров является определённой тенденцией для органных сонат композитора.

²⁵⁹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Цит. изд. С. 5.

В некоторых случаях Мендельсон берёт за основу уже имеющиеся формы, предполагающие такое сочетание: двойная контрапунктическая fuga (Соната № 3, I часть) и fuga на хорал (Соната № 6, II часть)²⁶⁰ или создаёт новые нетиповые формы, соединяя принципы построения сонатной формы и fugи (или fugато, как в случае I части Сонаты № 4).

В этой связи интересно провести параллель с органными сонатами других композиторов. И думается, что определённой тенденцией будет именно использование полифонических форм, вписанных в рамки гомофонных. Рассмотрим, например, органную сонату *d-moll* Августа Готфрида Риттера, опубликованную примерно в одно время с органными сонатами Мендельсона. Она написана в сложной трёх-пятичастной форме, её средняя часть (третья) представляет собой двойную fugу с отдельной экспозицией и совместным проведением тем, а в пятой части, вновь при совместном проведении двух тем, вторая тема проходит в увеличении. Обе эти темы являются цитатой темы fugи *d-moll* из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха: тема Баха разбивается на две части, её начало становится второй темой у Риттера, а продолжение – первой. Но особенно важно то, что каждое из начал (гомофонное и полифоническое) преобладает в восприятии слушателя попеременно, а в формообразовании наличествует «большая полифоническая форма» (термин Вл. В. Протопопова).

Указанные особенности в области формы позволяют увидеть творчество Мендельсона и в ином стилистическом ракурсе. Так, по мнению Ф. Бётеля²⁶¹ и М. Венерта²⁶², особенностью композиторского мышления Мендельсона является использование полифонической и гомофонной техник,

²⁶⁰ Подробнее об этой форме см. в: Поризко Е. И. К особенностям использования хорала и fugи в органной сонате Феликса Мендельсона-Бартольди Op. 65 № 6 *d-moll*. Цит. °изд.

²⁶¹ Bötzel F. Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37. Ibid. S. 134.

²⁶² Wehnert M. Mendelssohns Traditionsbewußtsein und dessen Widerschein im Werk // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1971. Leipzig, 1973. S. 35–36.

чему свидетельствует следующая цитата: «Сочинения Мендельсона могут быть в целом поделены на два различных редко соприкасающихся между собой стиля и области сочинения, „то есть на полифонически-архаизированный и на современный гомофонный“»²⁶³. Однако детальный анализ органических сонат позволяет доказать, что в творчестве Мендельсона состоялось взаимопроникновение этих двух главных стилей.

Представим анализ каждой из частей сонат, в которых сопряжены сонатная форма и fuga: это I часть Сонаты № 1, I часть Сонаты № 4, III часть Сонаты № 5.

Соната № 1, I часть. I часть Сонаты № 1 для органа (*f-moll, Allegro moderato e serio, alle semibreve*) представляет собой яркий образец безупречного владения композиторской техникой. С присущим ему мастерством Ф. Мендельсон сочетает в одной части черты fuga с элементами сонатной формы²⁶⁴.

Подобное слияние и взаимопроникновение является знаковым для романтизма и позволяет рассматривать часть сонаты с двух позиций (в том числе и одновременно) – как fuga и как сонатную форму. Здесь хотелось бы провести известную параллель с теорией модулирующих форм: «Для того, чтобы ориентироваться в структуре модулирующих форм, следует уметь узнавать составные части традиционных форм и их функции вне обычного контекста»²⁶⁵. В случае, когда речь идёт о нетиповой форме, необходимо так же разобрать все уровни формы, что мы делаем при анализе сонаты.

²⁶³ „Mendelssohns Werk ließe sich grundsätzlich in zwei verschiedene, nur oberflächlich korrespondierende Stil- und Schaffensbereiche aufspalten. „nämlich in einen polyphon-archaisierenden und einen homophonen modernen“. Цит. по: *Bötzel F. Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37. Ibid. S. 35–36.*

²⁶⁴ Благодаря введению цитаты хорала здесь читается ещё одна музыкальная форма. Об этом подробнее будет сказано далее.

²⁶⁵ „Selleks, et orienteeruda moduleerivate vormide struktuuris, tuleb osata ära tunda kõikõde traditsiooniliste, mittemoduleerivate vormide koostisosi ja nende funktsioone väljaspool tavalist konteksti“. *Laul R. Sisesevaated muusikasse. Koostanud ja toimetanud Margus Pärtlas. Tartu, 1999. Lk. 80.* (Перевод с эст. Р. А. Голубева.)

Упомянутая часть сонаты состоит из двух разделов. Первый раздел оказывается либо вступлением к сонатной форме, либо выполняет функцию, аналогичную прелюдии в цикле «прелюдия и fuga». Второй раздел – собственно fuga с чертами сонатности.

Несмотря на то, что, по мнению Вл. В. Протопопова, Мендельсон «сочетает форму фугированного типа (прямое и обращенное движение) с обработкой хоральной мелодии»²⁶⁶, представленный далее анализ демонстрирует полное соответствие принципам изложения и развития фуги. Об этом свидетельствуют следующие признаки:

- экспонирование основного тематического материала осуществляется по принципам его развёртывания в экспозиции фуги (каждый последующий голос вступает с темой после её полного изложения в предыдущем голосе с соблюдением тонико-доминантового тонального плана T–D–T–D);
- заключительная часть фуги строится на совокупности проведений темы в основной тональности;
- в свободной части используются преобразования темы, типичные для этого раздела фуги (стреттные проведения, проведения в обращении и проведения стреттные в обращении);
- наличие интермедий как на материале темы, так и на самостоятельном материале – цитате хорала „*Was mein Gott will, dasg`scheh allzeit*” [«Чего хочет мой Господь, да свершится во веки веков»].

По сравнению с похожим случаем в III части Сонаты № 5, fuga здесь является основой формы, на которую накладывает свой отпечаток сонатная форма. Эта особенность выражается в том, что fuga сохраняет строгий регламент: границы каждого из разделов формы можно точно выявить и проследить логику их развития, в то время как в сонатной форме есть ряд факторов, которые не вполне типичны для неё. Так, например, масштабы главной и побочной партий не вполне соразмерны из-за того, что строфы

²⁶⁶ Протопопов Вл. В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. Цит. изд. С. 55.

хорала постоянно перемежаются мотивами главной темы (в фуге же это является естественной логикой развития, при которой проведения темы чередуются с интермедиями).

Что касается побочной партии, то, в целом, она может включать интонации из главной партии: «[У Моцарта и Бетховена] тематический процесс побочной партии проходит следующие этапы: изложение новой мысли («возражение» главной), активизация, сдвиг, перелом в развитии, прорыв мотивов главной партии («опровержение возражений»), заключительный каданс»²⁶⁷. Появление материала главной партии в зоне побочной мы будем называть «прорывом» в побочной.

Для «прорыва» характерно внезапное, сильно контрастирующее в образном и смысловом плане включение материала главной темы или отдельных её интонаций в зоне изложения побочной темы. Но, как правило, это однократное появление, а в данном случае речь идёт о чередовании контрастного материала. Приведём здесь аналитическую схему фуги (Аналитическая схема № 10). Схему следует читать слева направо, каждой строке записи соответствует два ряда: один из букв, а другой из цифр²⁶⁸.

Аналитическая схема № 10. Соната № 1, I часть. Схема фуги

Тональность	f	c	f	c	I1	As	Des	f	c*	f	I2	as	I3	f	I4	f	I5
Голос	I	II	III	IV		III	I	II	I	IV		I		I		III	

b	b	c	g	g.	g	I6	Des	I7	b	I8	f*	I9	b	b	f	f*
γI	γIII / γII.	γI	I / γ IV.			I		II		IV		I / γIII / I / IV				

В данном случае это фуга с сопровождением. Вероятно, именно этот факт и вносит некоторые сложности в её классификацию.

Представим первое проведение (нотный пример 18):

Тема излагается в сопрано, а в контрапунктирующих голосах находится сопровождение.

²⁶⁷ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Цит. изд. С. 330.

²⁶⁸ Условные обозначения к таблице см. в: Принятые условные сокращения и обозначения.

Приведём тему фуги из того же фрагмента, освобождённую от сопровождающих голосов (нотный пример 19):

Основные факты, позволяющие говорить о чертах сонатности в I части органной Сонаты № 1, следующие:

- наличие двух тем с осязаемым образным контрастом, интенсивным тональным и структурным сопряжением и развитием (это подчёркивается динамикой, сменой пульсации: появлением половинных нот после четвертных и восьмых). Тему главной партии см. в нотном примере 19, тему побочной – в нотном примере 20.

- тональное соотношение двух тем типично для экспозиции сонатной формы (*f-moll* – *As-dur* в экспозиции и одновременное проведение двух тем в репризе в *f-moll*, т. е. с тональным подчинением);

- композитор использует определённый тип тематического развития, который в теории музыкальных форм обычно квалифицируется термином *разработочность*;

- часть реализуется по алгоритму, типичному для сонатной формы, условно говоря, бетховенского типа: вступление, экспозиция, разработка и кода с элементами разработки.

В следующем примере (нотный пример 20) приведена первая строфа хорала, которая в тональном, тематическом, образном плане выполняет функцию темы побочной партии. Интересно мнение Ю. Эсселя, который задаётся вопросом, почему Мендельсон вводит цитаты хоралов в органные сонаты: «Интеграцией хоральных мелодий в органную сонату композитор хотел, с одной стороны, отразить религиозную природу и характер инструмента, порадовать доверительными мелодиями слушателей, с другой стороны, посредством большой сонатной композиции отразить современный жанр концерта и выйти за пределы прелюдии, фуги, хоральной обработки, вариаций»²⁶⁹. Таким образом, мы понимаем, что для Мендельсона было

²⁶⁹ Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона. Цит. изд. С. 43.

важно вывести традиции использования хорала в органной музыке на новый уровень, соединив его с ранее чуждой этому жанру сонатной формой.

Соберём всю информацию о сонатной форме в этой части в схеме (Аналитическая схема № 11):

Аналитическая схема № 11. Соната № 1, I часть. Схема сонатной формы (без вступления)

Экспозиция 11–62			Разработка 63–93				Реприза 93–107	Кода 107–129	
ТГП	СЧ / ТГП	ПП	1-й / ТГП	р-л	2-й / ТПП и ТГП	р-л	ТГП и ТПП	1-й р-л / ТГП	2-й р-л / ТПП
11–30	30–40	41–62	63–77		78–93		93–107	107–121	122–129

В двух верхних строках указаны общие разделы формы и количество тактов в них. Две нижние строки раскрывают подробное строение формы с указанием тактов. Исключение составляет первый столбец, в котором указан только раздел формы «вступление» (так как оно строится на самостоятельном материале) и количество тактов, которое оно занимает.

Необходимо отметить, что внедрение элементов главной темы в процессе развёртывания побочной в целом возможно в виде следующих разделов: изложение заключительной темы, близкой теме главной партии²⁷⁰ или «прорыв» в побочной партии. В этой сонате внедрение темы главной партии в изложение хорала близко именно «прорыву», но имеет свои особенности: тема главной партии чередуется со строфами хорала (тт. 44–46, 50–52). Заметим, что подобное чередование материала главной и побочной партий в зоне экспозиции сонатной формы, даже при наличии перечисленных выше возможностей, является исключительным.

При проведении третьей строфы хорала две темы звучат одновременно на II мануале. Тема главной партии как бы прорастает сквозь звучание побочной (третьей строфы хорала) (пример 21).

²⁷⁰ Здесь уместно вспомнить концерт Ф. Мендельсона для скрипки с оркестром *e-moll*, в котором тема заключительной партии I части построена на материале главной темы.

Продemonстрируем сопряжение формы фуги и сонатной формы в следующей таблице (Таблица № 9):

Таблица № 9. Соната № 1, I часть. Сопряжение формы фуги и сонатной формы

Тт.	ФУГА	Тт.	СОНАТНАЯ ФОРМА
1–11	«Прелюдия»	1–11	Вступление
11–20	Экспозиция фуги	11–62	Экспозиция сонатной формы
21–93	Свободная часть фуги	11–40	ГП
		11–30	ТПП
21–29	1-й р-л свободной части, тональное развитие	30–40	СЧ / ГТ
30–59	2-й р-л свободной части. Хорал „Was mein Gott will, das g`scheh`allzeit“	41–62	ПП
60–93	3-й р-л свободной части / тема в обращении и стреттном проведении	63–93	Разработка сонатной формы
		63–77	1-й р-л разработки / ГТ
		78–93	2-й р-л разработки / ПП и ГП
93–129	Заключительная часть фуги	93–107	Реприза
93–112	Т в басу (f), девятая интермедия и стреттное проведение темы	93–107	Динамизированная реприза, ГП и ПП в основной тональности
112–129	Закл. интермедия из двух частей. 2-я ч. – две строфы хорала	107–129	Кода из двух р-лов. 1-й р-л / ГП. 2-й р-л / ПП

При описании разделов формы в таблице мы соотнесли функции (экспозиционную, разработочную и завершающую) каждого из разделов.

Вместе с тем, логика тонального развития и принцип развития материала, безусловно, несут основные признаки сонатно-симфонического мышления. Так, перед репризой сонатной формы / заключительной частью фуги появляются тональности субдоминантовой сферы (*Des-dur*, тт. 77–81; *b-moll*, тт. 82–86), после которых следует доминантовый предыкт (тт. 87–93).

Сопоставим анализ формы I части Сонаты № 1 в работах нескольких авторов.

На наличие в этой части признаков сонатной формы указывает Т. Бочкова: «В сонате *f-moll* первая часть представляет собой контрастно-фантазийную композицию с некоторыми чертами сонатного *allegro*, где внутренне напряжённой и активной первой теме, фугированно развивающейся с первых тактов экспозиции, противостоит протестантский

хорал „*Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*“ [«Чего хочет мой Господь, да свершится во веки веков»]]»²⁷¹. В данном случае мы обращаем внимание на то, что автор включает в анализ характеристику черт сонатной формы, несмотря на неточности в описании формы в целом, а также в характеристике фуигированной темы: автор упускает из виду, что композиция в целом является непосредственно фугой.

К. Шмидт пишет: «На первый взгляд она, кажется, состоит из чередования разделов с мощным звучанием нейтральных тем и их секвентным развитием, которое приводит к проведению первой строфы хорала „*Was mein, Gott will, das g'scheh allzeit*“. Но после более близкого рассмотрения выясняется, что в то время, как “нейтральная” главная тема представлена в насыщенной фактуре, она ведёт себя, как тема фуиги и разрабатывается согласно законам этой формы на протяжении всей части. Техника фуиги играет решающую роль в структуре части, даже при том, что это не видно на первый взгляд»²⁷². Итак, в данном случае, напротив, не охарактеризованы черты сонатности.

Ещё одна точка зрения принадлежит Глену Стэнли: «Соната № 1 начинается с церковно-стилизованного проведения „*Was mein Gott will*“ с интродукцией, интерлюдиями и заключением, в которых хроматические, современные гармонии контрастируют с фразами хорала»²⁷³. Также на наличие фуиги в данной части указывает Йозеф Хэтвей: «В тринадцатом такте мы видим показ фуиги, начавшейся за два такта до этого. Никакой ремарки об

²⁷¹ Бочкова Т. Р. Феликс Мендельсон-Бартольди. Цит. изд. С. 473.

²⁷² „At first glance, it [first movement of this sonata] seems to consist of the alternation of full-voiced section of neutral themes and their progressive convergence towards sections that state the first eight measures of the chorale “Was mein Gott will, das g'scheh allzeit”. But upon closer examination, it emerges that while the “neutral” main idea is presented in the densely textured parts, it is exposed exactly as a fugal subject and elaborated as such in the further course of the piece. The fugal technique plays a decisive role in the structure of the movement, even though this is not visible on the surface of the music”. Schmidt C. M. Preface Цит. изд. Р. IX.

²⁷³ „Sonata no. 1 begins with a church-style setting of ‘Was mein Gott will’ with an introduction, interludes and conclusion, in which the contemporary chromatic harmonies contrast with the corale phrases”. Stanly G. The music for keyboard. Цит. изд. Р. 159.

этом нет. Сама fuga начинается в одиннадцатом такте со следующей темы <...>»²⁷⁴.

Не менее интересно мнение автора и относительно той функции, которую здесь выполняет fuga: «На протяжении всей части, исключительной с точки зрения формы, fuga здесь служит просто для показа темы хорала»²⁷⁵. Возможно, для Мендельсона это действительно очень важный приём введения хорала, так как в органных сонатах он по-разному претворяет сочетание fugи и хорала в одновременном звучании²⁷⁶.

Безусловно, все три автора правы, так как в форме наличествуют как признаки сонатной формы, так и fugи. Однако нам кажется, что наиболее точным будет определение этой формы как синтезирующей fugу с чертами сонатной формы.

Путём анализа было установлено, что форма хорала, влияя на общую форму I части сонаты, находится в подчинённом положении у fugи²⁷⁷. Мендельсон не цитирует полностью весь хорал, что, возможно, продиктовано присутствием черт сонатной формы – одной из самых динамичных форм. Введение хорала создаёт ещё один пласт музыкальной формы – трёхчастную с кодой. Хотя, безусловно, трёхчастная форма также

²⁷⁴ „The bars to the thirteenth must be looked upon simply as an introduction to the fugue which follows, and which it overlaps by two bars. No reference is made to this introduction later on. The fugue begins in the eleventh bar, the subject of which is <...>”. *Hathaway J. W. G. An Analysis of Mendelssohn's Organ Works: a Study of Their Structural Features*. Цит. изд. Р. 7.

²⁷⁵ „The whole movement is exceptional as regards fugue form, and the close here simply serves to introduce the choral”. Там же. Р. 8.

²⁷⁶ Анализ существующей литературы говорит о том, что данная тема на сегодняшний день представляется ещё недостаточно освещённой и нуждается в более детальном изучении. Подробнее о сочетании этих двух жанров в органных сонатах Мендельсона см. в: *Поризко Е. И.* Особенности использования хорала и fugи в органных сонатах Op. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди // Материалы конференции 16–17.12.2012. СПб., 2012. С. 129–130; *Она же.* Особенности использования хорала и fugи в органных сонатах Op. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди // Тезисы победителей грантов для студентов и аспирантов от правительства Санкт-Петербурга и Ленинградской области. СПб., 2012. С. 219; *Она же.* К особенностям использования хорала и fugи в органной сонате Феликса Мендельсона-Бартольди Op. 65 №6 *d-moll*. Цит. изд.

²⁷⁷ Подробный анализ формы и явлений, связанных с введением хорала дан в статье: *Поризко Е.* К вопросу о взаимодействии сонатной формы и fugи в органных сонатах op. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди. Цит. изд. С. 47–56. Здесь мы ограничимся лишь краткой характеристикой.

находится в подчинённом положении по отношению и к фуге, и к сонатной форме.

В приведённой ниже таблице № 10 показаны три уровня формы:

Таблица № 10. Соната № 1, I часть. Общая схема формы

Тт.	ФУГА	Тт.	СОНАТНАЯ ФОРМА	Тт.	ХОРАЛ (3-х форма)
1–11	«Прелюдия»	1–11	Вступление		
11–20	Экспозиция фуги	11–62	Экспоз. сонатной формы		
21–93	Свободная ч. фуги			41–62	Первая ч. трёхчастной формы
		63–93	Разр-ка сонатной формы	78–91	Развивающая середина
93–129	Заключительная ч. фуги	93–107	Репр. сонатной формы	93–107	Сокращённая репр. трёхчастной формы
		107–129	Кода	122–129	Кода
112–129	Заключительная интермедия				

При анализе формы, образующейся при цитировании хорала, за начало становления формы принято считать первое проведение первой строфы хорала.

В статье о сонатах Ю. Эссель говорит о том, «что комбинация сонатной формы и хорала должна была привести к структурным проблемам»²⁷⁸, и концентрирует свое описание на том, как Мендельсону удаётся обойти эти сложности. Однако напомним, что в этой части органной сонаты перед Мендельсоном стояла не только задача примирить сонатную форму с хоралом, но и подчинить изложение и сонатной формы, и хорала логике фуги.

Соната № 4, I часть. Ещё одним вариантом многоуровневого сочетания разных форм можно считать I часть *B-dur, Allegro con brio, alla semibreve* из Сонаты № 4. По строению она представляет собой сложную,

²⁷⁸ Эссель Ю. Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона. Цит. изд. С. 43.

нетиповую композицию, в которой сочетаются признаки разных форм. В основе её лежит трёхчастная репризная форма, что несколько противоречит анализу, приведённому Татьяной Рудольфовной Бочковой: «...безостановочно-моторный бег шестнадцатых сменяется *фугированным* разделом с энергично-волевой темой»²⁷⁹. Из этой цитаты явствует, что речь идёт о некой двухчастной структуре.

Логика тонального движения, сопоставление двух контрастных тем, основные структурные принципы указывают на то, что в этой части имеет место сонатная форма, одним из главных признаков которой является тональное подчинение темы побочной партии в репризе (*B-dur* вместо *g-moll*). Сопоставление и взаимодействие двух контрастных тем также имеет место. Подобное строение, в котором фугированная форма начинается в зоне побочной партии, мы уже наблюдали в III части Сонаты № 5²⁸⁰. Однако особенности изложения материала и наличие активной полифонической работы позволяют говорить о том, что присутствуют и черты двойного фугато.

Рассмотрим подробнее эту форму (Аналитическая схема № 12).

Аналитическая схема № 12. Соната № 4, I часть. Строение сонатной формы

Экспозиция			Разработка		Реприза		
1–30			30–61		62–84		
ТГП	СЧ / ТГП	ПП	1-й р-л / ТПП	2-й р-л / ТПП и ТГП	ТГП	ТПП	ТГП и СЧ + ТПП
1–8	9–22	22–30	30–47	48–61	62–70	70–73	74–84

Часть открывается темой главной партии (пример 22). В приведённом примере наглядно видно, как композитор создаёт эффект постепенного увеличения количества голосов: каждые полтакта вступает следующий голос

²⁷⁹ Бочкова Т. Феликс Мендельсон-Бартольди. Цит. изд. С. 472.

²⁸⁰ Напомним, что в ней также присутствуют черты сонатной формы с зеркальной репризой.

со сходным мелодическим материалом, вступления охватывают тональности доминанты и субдоминанты. Такое последовательное введение позволяет рассматривать этот музыкальный материал как вступление тем в фугато. С другой стороны, масштаб темы в полтакта, активное развитие, многократное проведение и быстрый темп, – всё это делает фугированную форму неочевидной для восприятия. И всё же её присутствие ясно прослеживается в аналитической схеме (Аналитическая схема № 13).

Аналитическая схема № 13. Соната № 4, I часть. Экспозиция фугато (такты 1–2)

Тональность	B	Es	Es	F
Голос	IV	III	II	I

Приведём аналитические схемы экспозиции и свободной части фугато (Аналитическая схема № 14) до раздела побочной партии, то есть до вступления второй темы.

Аналитическая схема № 14. Соната № 4, I часть. Первый раздел свободной части фугато (такты 3–22)

Тональность	F	B	II	F	B	G	G	F	F
Голос	II/γIV	II/γIV		IV	III	II	I	II/γIV	γII/IV

I2	B	B	G	G	C	c	D/g	D/g	Es	As	As	F	Es	Es	C	C	F	F	I3
	IV	I	I	γII/IV	IV	III	I	II	IV	III	II	I	II/IV	II/IV	IV	II	IV	I	

Теперь подробнее остановимся на том из разделов, в котором экспонируется побочная тема. Материал развёртывается согласно законам фугато²⁸¹: принцип вступления голосов аналогичен нормам экспозиции фуги (наличествует не только доминантовый, но и субдоминантовый ответ), в свободной части отсутствует заключительное проведение в основной

²⁸¹ Этот раздел соответствует экспозиции второй темы фугато. Подробнее об этом будет сказано далее.

тональности (по отношению к тональности второго фугато, то есть *g-moll*) (Аналитическая схема № 15).

Аналитическая схема № 15. Соната № 4, I часть. Строение фугато

G	C	G	D	I	Es	B*	I2	D	I3	D	I4	B	I5
I	II	III	IV	1	III	I		III		I		I	
Экспозиция					Свободная часть								
22–30					31–32	33–34	35–38	39–40	41–47	48–49	50–70	70–73	74–84

Приведём вторую тему фугато, которая излагается аналогично экспонированию темы фуги с сопровождением (пример 23).

В этом примере сопровождающие нижние голоса дают функциональную опору второй теме фугато (теме побочной партии сонатной формы), которая изложена в сопрано. Приведём тему фугато без сопровождения (пример 24).

Очень интересно проследить за совместным проведением двух тем: аналитическая схема фугато (Аналитическая схема № 16) наглядно демонстрирует, что длительность изложения второй темы соответствует четырём проведением первой:

Аналитическая схема № 16. Соната № 4, I часть. Совместное проведение двух тем (такты 48–49)

2d
I
1A 1d 1g 1d
IV III II II

Арабскими цифрами показаны темы (1 – первая тема, 2 – вторая тема). Горизонтальная черта показывает, что первая тема (в каждом из голосов последовательно) и вторая тема в сопрано проводятся одновременно.

В следующем примере можно увидеть на нотном материале, как композитор реализует контрапунктическое соединение двух тем (пример 25).

В нотном примере мы видим в средних голосах изложение первой темы, в сопрано представлена вторая тема. В басовом голосе располагается

органный пункт, являющийся функциональной основой данного совместного проведения двух тем.

Проведённый анализ позволяет охарактеризовать форму как сложную многоуровневую композицию, в которой благодаря контрапунктической технике и модуляции на уровне формы сочетаются черты двойного фугато с отдельной экспозицией и сонатной формой. Общая схема формы представлена в следующей таблице (Таблица № 11).

Таблица № 11. Соната № 4, I часть. Общая схема формы

ДВОЙНОЕ ФУГАТО				СОНАТНАЯ ФОРМА	
Тт.	ПЕРВАЯ ТЕМА	Тт.	ВТОРАЯ ТЕМА	Тт.	
1–2	Экспозиция			1–30	Экспозиция
3–84	Свободная ч. фугато			1–22	ГП
				1–8	ТГП
3–22	1-й р-л свободной ч.			8–22	СЧ / ТГП
22–47		22–30	Экспозиция	22–30	ПП
		31–84	Свободная часть	30–61	Разработка
		31–47	1-й р-л свободной части	30–47	1-й р-л / ТПП
48–49	Совместное проведение двух тем			48–61	2-й р-л разработки / ТГП и ТПП
50–56	Р-л, совместное проведение двух тем			62–84	Реприза
				62–70	ТГП
56–65	Р-л / 1 темы	70–80	Проведение 2 т.	70–73	ТПП в основной тональности
74–82	Р-л / 1 темы			74–84	ТГП (изложена как в СЧ) и ТПП

Серым цветом выделены те этапы развёртывания формы, которые являются схожими по функции в сонатной форме и в форме двойного фугато.

Соната № 5, III часть. Если в I части Сонаты № 1 сонатная форма выступала как форма второго плана, то в III части данной сонаты, напротив, сонатная форма главенствует, а форма фуги выступает как форма второго плана.

Рассмотрим III часть *D-dur, Allegro Maestoso, alla semibreve* Сонаты № 5. Её композиция заслуживает особого внимания, так как в ней нет типовых, устоявшихся и привычных нам музыкальных форм. Эта часть

написана в форме, сочетающей в себе признаки сонатной формы с зеркальной репризой и фуги. Отметим, что Й. Хэтвей, тщательно проанализировавший все шесть сонат, в данном случае не распознал форму фуги. По-видимому, причина кроется в том, что здесь две формы сплетаются, и сонатная форма как бы вуалирует фугу. Хэтвей пишет следующее: «Мендельсон часто использует контрапункт в этих сонатах [ор. 65], и все, кроме пятой, включают полные, развёрнутые фуги»²⁸².

Во вступительной статье к изданию органных сочинений К. М. Шмидт не даёт характеристики этой сонаты²⁸³ – возможно, из-за того, что её форма не вписывается в интересную концепцию, предложенную автором²⁸⁴, поскольку в этой сонате встречаются не только признаки сонатной формы во II части, но и III часть представляет собой классический пример сонатной формы с зеркальной репризой. При этом одной из существенных особенностей рассматриваемой части оказывается то, что экспозиция фуги совпадает с изложением побочной темы в экспозиции сонатной формы, и далее развитие обеих форм происходит симультанно.

Подобное развитие и завершение формы фуги оказывается возможным благодаря тому, что изложение побочной партии в начальной стадии носит тонально неустойчивый характер. Оно, казалось бы, больше подходит для ещё одного раздела – для связующей, или, условно говоря, вводной побочной темы. После неё у композиторов классической школы обычно излагалась собственно тема побочной партии, однако в данном примере этого не

²⁸² „Mendelssohn makes a large use of counterpoint in these sonatas and every one except the fifth contains a fully developed fugue”. *Hathaway J. W. G. An Analysis of Mendelssohn's Organ Works: a Study of Their Structural Features*. Цит. изд. P. 3–4.

²⁸³ *Schmidt C. M. Preface*. Цит. изд. P. I–IX.

²⁸⁴ К. М. Шмидт предполагает, что строение сонатного цикла в органных сонатах композитора не имеет ничего общего с фортепианными сонатами. По его мнению, части объединены по принципу тонального родства, а также по наличию внутри одного цикла разных композиторских техник, таких как: хорал, виртуозный элемент (*a virtuoso movement*), фуга и *Adagio religioso*. И, наконец, автор приводит свою концепцию: «Есть безошибочное ощущение, что каждая соната должна была включать хорал, фугу, *Adagio religioso* и виртуозную часть» [„There is an unmistakable sensation that each sonata was intended to comprise a chorale, a fugue, an *Adagio religioso* and a virtuoso piece”] (Там же. P. VIII–IX).

происходит. Первое проведение темы фуги, таким образом, проходит ещё в рамках основной тональности (*D-dur*).

Всё сказанное можно схематически представить следующим образом (сначала покажем развёртывание на уровне сонатной формы) (Аналитическая схема № 17):

Аналитическая схема № 17. Соната № 5, III часть. Схема сонатной формы

Экспозиция сонатной формы			Разработка сонатной формы		Реприза сонатной формы	
ТГП	СЧ / ТГП	ТПП	1-й р-л / ГП	2-й р-л / ТПП	ТПП	ТГП
1–17	18–30	30–63	63–79	80–103	104–112	112–139

Сравним это с развёртыванием формы на уровне фуги (Аналитическая схема № 18):

Аналитическая схема № 18. Соната № 5, III часть. Схема фуги

Тональность	D	A	D	h	fish	e	I1	g	I2	D	I3
Голос	I	II	III	I	II / I / III		I		I		

Как явствует из аналитической схемы, fuga в данном случае отвечает всем необходимым регламентам. Экспозиция фуги простая. Свободная часть начинается с иноладового проведения, после которого следует трёхголосная стретта. Заключительная часть также отвечает регламенту.

Сопоставим логику развития этих двух форм в следующей таблице (Таблица № 12). При описании разделов формы мы стремимся соотнести функции каждого из разделов (то есть экспозиционную, разработочную или завершающую).

Таблица № 12. Соната № 5, III часть. Сопряжение сонатной формы с зеркальной репризой и фуги

Тт.	СОНАТНАЯ ФОРМА	Тт.	ФУГА
1–63	Экспозиция сонатной формы		
1–30	ГП		
1–17	ТПП		

18–30	СЧ / ГТ		
30–63	ПП	31–43	Экспозиция фуги
63–103	Разработка сонатной формы	44–85	Свободная часть фуги
63–80	1-й р-л разработки / ГТ	44–54	Первый раздел
		55–79	Первая интермедия
80–103	2-й р-л разработки / ПП	80–82	Т в сопрано (g)
		83–85	Вторая интермедия
104–139	Зеркальная реприза	86–139	Заключительная часть фуги
104–112	Реприза ПП в основной тональности	86–89	Заключительное проведение темы в основной тональности
112–139	Реприза ГП	89–139	Заключительная интермедия

Приведём общую схему формы рассматриваемой части (Таблица № 13). В таблице отражены только самые важные разделы формы:

Таблица № 13. Соната № 5, III часть. Общая схема формы

Тт.	СОНАТНАЯ ФОРМА	Тт.	ФУГА
1–63	Экспозиция сонатной формы		
		31–43	Экспозиция фуги
63–103	Разработка сонатной формы	44–85	Свободная часть фуги
		86–89	Заключительное проведение т. фуги
104–139	Реприза сонатной формы	89–139	Заключительная интермедия фуги

Из таблицы видно, что форма фуги как бы наслаивается на сонатную форму и, вступив в зоне побочной партии, существует параллельно с ней до последнего такта этой части. В то же время заключительная часть фуги соответствует зеркальной репризе побочной партии.

В один год с выходом сонат оп. 65 Мендельсона появляется и первая одночастная Соната для органа оп. 11 Августа Готфрида Риттера (1811–1885), изданная в 1847²⁸⁵. А. Нюренберг в своей диссертации «Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства»²⁸⁶ пишет о том, что свыше 80 композиторов обращались к

²⁸⁵ «...уже в своей первой сонате *d-moll* оп. II 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, 2003. P. 8.

²⁸⁶ Нюренберг А. В. Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства. Цит. изд.; Faber R., Hartman Ph. Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werken, Interpretation. Цит. изд.

органной сонате, а в труде Р. Фабера и Ф. Хартмана²⁸⁷ анализируется творчество более чем пятнадцати немецких композиторов, работавших вслед за Мендельсоном в этом жанре. Приведём список последователей Мендельсона, который состоит из его учеников. Данные приводятся по изданию²⁸⁸ Отто Келлера, который выделил в своей «Иллюстрированной истории музыки» отдельную главу, посвященную ученикам Мендельсона.

Мы лишь перечислим их: Мориц Гаутманн [*Moritz Hautmann*], Юлиус Ритц [*Julius Rietz*], Рихард Вюрст [*Richard Würst*], Фердинанд фон Хиллер [*Ferdinand von Hiller*²⁸⁹], 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*]. Мендельсон, обладающий не только композиторским даром, но и умением стратегического менеджмента, организации, видимо, передал эти навыки и своим ученикам, поскольку многим из них удалось изменить музыкальный мир Германии.

Наиболее яркий след оставили:

- Юлиус Ритц (1812–1877) – руководитель королевской консерватории в Дрездене, саксонский Generalmusikdirektor, с 1874 по 1877 подготовил и издал в *Breitkopf & Härtel* полное собрание сочинений Мендельсона;

- Йозеф Иоахим (Joseph Joachim) (1831–1907)²⁹⁰ – протеже Мендельсона, основавший Высшую школу музыки г. Берлина и собравший архивные материалы композитора в Прусском архиве²⁹¹;

²⁸⁷ Faber R. Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werken, Interpretation. Kassel, 2002. XV / 712 S.

²⁸⁸ Keller O. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Mendelssohns Nachfolge // Illustrierte Geschichte der Musik: in 2 Bd. Bd. 2. München: Eduard Koch, Verlagsbuchhandlung, 1903. S. 316–442.

²⁸⁹ 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.

²⁹⁰ Universität der Künste Berlin. URL: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/die-fakultaet/geschichte/felix-mendelssohn-bartholdy/>. (Дата обращения: 25.03.2025)

- Роберт Радеке (1830–1911) – выпускник Лейпцигской консерватории, был вторым директором лейпцигской певческой академии, музыкальным директором королевской придворной оперы в Берлине, наконец, директором королевского института церковной музыки в Берлине;

- Карл Экерт (1820–1879) – дирижёр и директор театра у Кертенртор (*Kärntnertor*) в Вене, добившийся первого исполнения опер «*Лоэнгрин*» и «*Тангейзер*» Р. Вагнера, позже работал придворным капельмейстером в Штутгарте.

Таким образом, не только музыкальные идеалы Мендельсона, но и его гуманистическое желание влиять на систему культуры и образования в стране продолжили своё развитие и в жизни его учеников.

Предварительно подытожим выводы, полученные в ходе работы над третьим параграфом Третьей главы:

1) установлены и классифицированы случаи соединения логики развития сонатной формы и фуги: сонатная форма выступает как форма второго плана (например, в I части Сонаты № 1), fuga выступает как форма второго плана (например, в III части Сонаты № 5), логика развития материала в фуге наполняется разработочностью, привнесённой из сонаты.

2) представлен анализ тех частей сонат, в которых сопряжены сонатная форма и fuga: I часть Сонаты № 1, I часть Сонаты № 4, III часть Сонаты № 5.

²⁹¹ Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung der Mendelssohn-Archiv Digitalisierte Sammlungen. URL: <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/sammlungen/bestaende/familie-mendelssohn/felix-mendelssohn-bartholdy-1809-1847>. (Дата обращения: 20.02.2022).

ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

1. Установлено, что сонатная форма и fuga в творчестве Мендельсона не являются двумя противоположными полюсами, но мастерски сплавляются в одну, многоуровневую композицию. Тенденция, берущая начало от венских классиков, находившихся в поиске сближения форм, за счет введения фугато в разработку сонатной формы или коду, выливается у Мендельсона в полное сращивание двух форм в одну. Именно соединение в одной части сонатного цикла двух принципов формообразования – сонатной формы и фуги – является одним из важных аспектов творческого метода Мендельсона.

2. Выделено три варианта совмещения этих форм:

- 1) сонатная форма выступает как форма второго плана;
- 2) fuga выступает как форма второго плана;
- 3) логика развития материала в фуге напоминает мотивно-тематическую разработку, привнесённую из сонаты.

3. Отмечено мастерство Мендельсона в создании пластичных, многоуровневых форм, примиряющих в себе сонатную форму и fuga.

4. Подчеркнуто значение органных сонат для расцвета этого жанра, к которому после Мендельсона обращалось свыше 80 композиторов в XIX и XX веках.

5. Констатируется, что из числа последователей и учеников Мендельсона многие сыграли решающее значение в становлении современной немецкой композиторской школы.

Заключение

Подытоживая проделанную работу, подчеркнем, что лютеранское вероисповедание оказало сильное влияние на духовную музыку Мендельсона. «Учение о призвании», переписка с друзьями-пасторами, использование хорала, импровизационное начало богослужебной музыки, – все это показывает его вовлеченность в философские вопросы христианской веры. Родившись в век контрастов, с деградацией общего уровня церковной музыки в Германии с одной стороны, а с другой, – открытием Королевского института церковной музыки в Берлине, – Мендельсон стал не просто преемником идей К. Ф. Цельтера, но новой вехой в развитии лютеранской музыки в Германии. Таким образом, духовная музыка была одной из важных констант в творчестве композитора, занимая в нем особое место. Именно в ней нашли свое выражение интерес к старинной музыке, религиозные взгляды и философское восприятие мира композитора.

Было установлено, что органнeе сонаты Ф. Мендельсона были для композитора творческой лабораторией, в которой он испробовал новые сочетания различных форм, символику хоралов, прежде чем привести их в крупные сочинения (оратории и симфонии). При этом включение в сонатно-симфонический цикл цитат хорала является новаторским методом Мендельсона. Знаковым для духовного творчества композитора является и наличие отсылок к хоралу в оригинальном виде, либо с незначительными изменениями. Символические отсылки появляются не только в органнeе сонатах, но и в Симфонии № 5 «*Реформации*», а также в ораториях «*Павел*» и «*Илия*». Обращение к церковным мелодиям, включение их в органнeе, оперные, симфонические произведения станет одной из черт стиля французской музыки второй половины XIX–XX веков.

Осуществив классификацию использованных цитат хорала в органнeе сонатах, а также самоцитат композитора, стало понятно следующее. Мендельсон часто обращается к своеобразным цитатам-символам (И. С. Бах,

хорал „*Aus der Tiefe*“ [«Из бездны бед»]), цитируя лишь начало известных хоралов, давая своего рода отсылку к ним, или свои собственные произведения, словно подсказывая, как следует интерпретировать его органное сочинения.

Анализ прелюдий и фуг ор. 37 Мендельсона показывает, что этот более ранний, по сравнению с органными сонатами, цикл композитора находится на распутье эксперимента и традиции. Традиционными являются все три фуги цикла. А вот переосмысление жанра по отношению к барочной традиции, эксперименты в области формы перемещаются в прелюдию. Так, каждая из трёх прелюдий имеет своё характерное строение. Прелюдия № 1 является фугой, Прелюдия № 2 – сонатной формой с фугато в зоне разработки, а Прелюдия № 3 представляет собой двойную фугу. Таким образом, Мендельсон переосмысливает старинный цикл «прелюдия и fuga» и создаёт три его новые трактовки: fuga и fuga, соната и fuga, а также многотемная fuga и fuga.

Представленные факты об истории создания говорят о том, что Мендельсон долго искал название своим органным сочинениям, думая в какой-то период назвать их «органной школой», понимая, что они являются своего рода «музыкальным приношением».

Доказано, что органное сонаты Мендельсона представляют собой уникальный жанр, в котором преломляются признаки различных типов организации сонатного цикла и различных этапов её становления. Органное сонаты сочетают сюитный принцип (так как объединение частей в циклы было выполнено лишь перед изданием) с использованием различных типов композиторской техники (мотивно-тематическое и полифоническое развитие).

Появление в XIX веке сольных сонат для органа является характерной для этого времени приметой, однако именно органное 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»²⁹².

Проведенный анализ даёт основания утверждать, 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 мышления. Потому, несмотря на то, что его органские сонаты создавались в виде сборника пьес, а не как сонатные циклы, Мендельсон часто обращается к сонатной форме.

Продолжая развивать находки композиторов эпохи классицизма в поисках соединения сонатной формы и фуги, Мендельсон идёт еще дальше, сплавляя эти две формы в одну, создаёт сложные многоуровневые музыкальные композиции, модулирующие формы, в которых слушатель только ретроспективно понимает, что сменился тот или иной её раздел. Новаторской чертой также является создание композитором многоуровневых

²⁹² Hardy L. The British piano sonata 1870–1945. Woodbridge: The Boydell Press, 2012. 280 p.

композиций, в которых каждая форма проживает все необходимые регламентом разделы становления, соседствуя при этом с другой формой.

Думается, что синтез сонатной формы и фуги были для Мендельсона не только сложной композиторской целью или умозрительной «игрой в бисер», но и воплощением диофизитства. Здесь уместно провести параллель с наследием И. С. Баха. Органная fuga *Es-dur* (BWV 552), венчающая *Clavierübung III* (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: человеческую и божественную.

Представленный в работе анализ позволяет констатировать, что Мендельсон проявлял неустанный интерес к сонатной форме и к фуге, переживая эволюцию стиля, отмеченного максимальным сближением этих двух форм в более поздних сочинениях. Сделанный вывод открывает ряд дальнейших исследовательских вопросов, например: заметна ли сходная эволюция в его фортепианном или симфоническом творчестве.

В целом в процессе работы над диссертационным исследованием удалось:

- 1) рассмотреть органные сонаты композитора как одно из направлений его духовного творчества;
- 2) сравнивая черты влияния сольной инструментальной сонаты XIX века и церковной сонаты XVII века, установить их неоспоримую принадлежность к сфере духовного творчества;
- 3) выявить роль сонат для органа ор. 65 как творческой лаборатории, в которой кристаллизировались особенности стиля и формообразования, нашедшие затем воплощение в ораториальных произведениях Мендельсона;
- 4) обнаружить сочетание различных традиций в органных сонатах композитора: барочной (полифоническая техника), классической (сонатно-

симфонический цикл) и романтической (эксперименты и создание новых жанров, нестабильность сонатного цикла);

5) определить черты, характеризующие следование баховской традиции и новаторские черты, принадлежащие исключительно органным сонатам Мендельсона;

6) установить синтез полифонической и гомофонно-гармонической техник;

7) зафиксировать особенности использования сонатной формы или черт сонатности как формы второго плана и их связь с формой фуги; классифицировать виды синтеза сонатной формы и фуги в органных Сонатах ор. 65;

8) графически представить особенности синтеза сонатной формы и фуги.

Подчеркнём, что создание композитором Лейпцигской консерватории прообраза для создания Санкт-Петербургской консерватории А. Г. Рубинштейном навсегда изменило музыкальную карту Германии и России, поскольку эти консерватории готовили и продолжают готовить высокопрофессиональных специалистов. Без Санкт-Петербургской консерватории не было бы расцвета Литовской композиторской школы, а без Лейпцига – Эстонской. Очень сильное влияние оказал Мендельсон и на последующее развитие органной сонаты.

В число тем, являющихся, несомненно, перспективными, входят, по мнению соискателя:

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

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

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

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

5) изучение творческого наследия Ф. Мендельсона-Бартольди в русле музыкальной герменевтики.

Надеемся, что представленная работа поможет иначе взглянуть на творческий метод Мендельсона (во многом предвосхитивший своё время) и выявить те особенности строения формы, которые позволяют говорить о тенденциях неоклассицизма²⁹³ — стиля композиторов XX века. Солидаризируясь с П. И. Чайковским, мы убеждены в том, что «...неподкупаемый голос эстетической критики воздаст в своё время должную справедливость Мендельсону», который был и остается «образцом безукоризненной чистоты стиля», вследствие чего «за ним всегда будет признана резко очерченная музыкальная индивидуальность...»²⁹⁴.

²⁹³ Границы классификации между стилями необарокко и неоклассицизма размыты. В случае с творчеством Мендельсона, наличествуют тенденции обоих стилей: возрождение старинных жанров-«Фениксов», что отмечал уже Р. Шуман и переосмысление классических форм.

²⁹⁴ *Чайковский П.* Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка. М.: Музгиз, 1953. С. 75.

Принятые условные сокращения

Мендельсон – Феликс Мендельсон-Бартольди

ЗЧ – заключительная часть.

ГП – главная партия.

ПП – побочная партия.

СЧ – связующая часть.

ТГП – тема главной партии.

ТПП – тема побочной партии.

1(2)ТПП – первая (вторая) тема побочной партии.

Тт. (или тт.) – такты.

Р-л в таблицах следует читать как раздел.

Hrsgr. – Herausgeber (нем., ответственный редактор издания).

D – доминанта

I в аналитических схемах обозначает интермедии, а арабская цифра рядом – порядковый номер, то есть «I2» означает «вторая интермедия».

T – тоника

Латинские буквы в аналитических схемах соответствуют тональностям проведения тем в фугах (строчные буквы обозначают минорные тональности, а прописные – мажорные).

Римские цифры в аналитических схемах условно отражают голос, в котором проводится тема фуги (I соответствует сопрано, II – альту, III – тенору, IV – басу).

Буква «γ» греческого алфавита обозначает проведение темы в обращении. То есть «γIV» следует читать как проведение темы в нижнем голосе в обращении.

Знак «/» в таблицах обозначает, что раздел строится на материале другой темы, например, «СЧ / ТГП» – связующая часть на материале темы главной партии.

«/» между римскими цифрами в аналитических схемах обозначает стреттное проведение.

«*» обозначает в аналитических схемах проведение с интервальными изменениями.



в таблице при пустой ячейке – часть отсутствует.

Список литературы

1. *Азарова, В. В.* Диалоги кармелиток. Пьеса Ж. Бернаноса и опера Ф. Пуленка / В. В. Азарова. – Москва : Эдитус, 2020. – 280 с.
2. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. 2-е изд. Кн. 1, 2. – Ленинград : Музыка, 1971. – 377 с.
3. *Берлиоз, Г.* Мемуары / Г. Берлиоз. – 2-е изд. – Москва : Музыка, 1967. – 814 с.
4. *Бобровский, В. К.* Функциональные основы музыкальной формы / В. К. Бобровский. – Москва : Музыка, 1978. – 189 с.
5. *Бойченко, Я. И.* О лютеранах в России, Нижнем Новгороде и не только... / Я. И. Бойченко. – Нижний Новгород : Поволжье, 2007. – 578 с.
6. *Бочкова, Т. Р.* Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахианства : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Т. Р. Бочкова. – Нижний Новгород, 2000. – 184 с.
7. *Бочкова, Т. Р.* Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02. / Т. Р. Бочкова. – Нижний Новгород, 2022. – 439 с.
8. *Бочкова, Т. Р.* Феликс Мендельсон-Бартольди / Т. Р. Бочкова // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. – Москва : Музиздат, 2008. – С. 465–478.
9. *Бюкен, Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен ; Пер. с нем. В. В. Микошо ; Под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. – Москва : Музгиз, 1934. – 272 с.
10. *Волкова, П. С.* Искусство в аспекте диалога. К вопросу о философии образования / П. С. Волкова // Art criticism (искусствоведение). 2023 №1 С. 6–14. – URL: <https://www.art-jornal.ru/> (Дата обращения: 28.03.2025)

11. *Ворбс, Г. Х.* Мендельсон-Бартольди : жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Г. Х. Ворбс. – Москва : Музыка, 1966. – 320 с.
12. *Галацкая, В. С.* Музыкальная литература зарубежных стран : учебное пособие для музыкальных училищ / В. С. Галацкая ; Под ред. Е. Царевой. – Изд. 5-е. – Москва : Музыка, 1974. – Вып. 3. – 560 с.
13. *Гамазова, В.* Загадка органных сонат Ф. Мендельсона-Бартольди / В. Гамазова. – Москва : ИП Колупаева Е. В., 2024. – 80 с.
14. *Геро, О. В.* Духовные тексты в музыке Букстехуде / О. В. Геро. – Москва : Классика-XXI, 2010. – 308 с.
15. *Гёте, И. В.* Собрание сочинений в десяти томах / И. В. Гёте; под общей редакцией А. Аникста и Н. Вильмонта // Т. 10. – Москва : Худож. лит., 1980. – 510 с.
16. *Грибунина, Н. Г.* Христианское культовое действо как целостная система взаимодействия богослужения и его художественных элементов / Н. Г. Грибунина. – Тверь : Клевер, 2008. – 191 с.
17. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – Москва : Яз. славян. культуры, 2014. – 368 с.
18. *Дамс, В. Ф.* Мендельсон-Бартольди / В. Ф. Дамс; пер. с нем. Л. А. Мазель. – Москва : Гос. изд-во, Муз. сектор, 1930. – 56 с.
19. *Демченко, А. И.* Феликс Мендельсон-Бартольди: ракурсы романтического мирочувствия / А. И. Демченко // Избранные статьи о музыке. – Саратов : Изд-во Саратовской консерватории, 2003. Вып. 1 : Западноевропейское искусство. Барокко и романтизм. – С. 79–91.
20. *Денисов, А. В.* Библейские сюжеты в ораториях Феликса Мендельсона / А. В. Денисов // Жизнь религии в музыке. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2007. – С. 202–214.
21. *Дмитриев, А. Н.* Полифония как фактор формообразования / А. Н. Дмитриев. – Москва : МУЗГИЗ, 1962. – 488 с.

22. *Должанский, А. Н.* 24 прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича / А. Н. Должанский. – Ленинград : Советский композитор, 1979. – 130 с.

23. *Доможирова, Е. В.* Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Е. В. Доможирова – Петрозаводск : 2003. – 201 с.

24. *Ефимова, И. В.* О «духовной музыке» и о духовности в музыке / И. В. Ефимова // Гармония: международный музыкальный культорологический журнал. – 2014. – №1 (54). – С. 6777–6797.

25. *Золотарёв, В. А.* Фуга: руководство к практическому изучению / В. А. Золотарёв, общ. ред. С. В. Евсеева. Изд. 2-е. – Москва : Музгиз, 1956. – 414 с.

26. *Иванов-Борецкий, М. В.* Мендельсон: Биографический очерк / М. В. Иванов-Борецкий. – Москва : Московская симфоническая капелла, 1910. – 15 с.

27. *Ионкис, Г.* Евреи и немцы в контексте истории и культуры / Г. Ионкис. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. – 400 с.

28. *Йегер, О.* Реставрация и июльское королевство (1815–1848) // Всеобщая история : в 4-х томах / О. Йегер ; пер. и доп. под ред. П. Н. Полевого. – Санкт-Петербург : Издание А. Ф. Маркса, 1894. – Т. 4. История новейшего времени. – С. 323–443.

29. *Кенигсберг, А. К.* Увертюры Мендельсона / А. К. Кенигсберг, ред. А. Быков. – Москва : Музгиз, 1961. – 40 с. (Библиотека слушателя концертов).

30. *Кириллина, Л. В.* О композиторском мастерстве К. В. Глюка / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. – Москва : Композитор. – 2003. – № 2. – С. 99–111.

31. *Клюев, А. С.* Сумма музыки / А. С. Клюев. 2-е изд., испр. и перераб. — Москва : Прогресс-традиция, 2021. — 520 с.

32. Книга согласия. Символические книги евангелическо-лютеранской церкви / Под. ред. д-ра М. Сяреля. – Лахти : Издание Финляндской Церкви Лютеранского Исповедания STLK, 1999. – 1088 с.

33. *Конен, В. Д.* Феликс Мендельсон-Бартольди / В. Д. Конен // История зарубежной музыки. Вып. 3. – Изд. 3-е. – Москва : Музыка, 1981. – С. 288–309.

34. *Крауклис, Г. В.* Мендельсон / Г. В. Крауклис // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Ю. В. Келдыш. – Москва : Сов. энциклопедия: Сов. композитор, 1973–1982. Т. 3. Стб. 538–543.

35. *Кремлёв, Ю. А.* Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. А. Кремлёв. – 2-е изд. – Москва : Сов. композитор, 1970. – 336 с.

36. *Кудряшов, А. Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв / А. Ю. Кудряшов. – Москва : Лань, 2010. – 432 с.

37. *Курцман, А. С.* Феликс Мендельсон / А. С. Курцман. – Москва : Музыка, 1967. – 207 с. (Школьная библиотека).

38. *Ла Мур, П.* За пределами желания: Роман / П. Ла Мур, пер. с англ. Н. И. Кролик. – Москва : Астрель, 2001. – 432 с. – (Великие композиторы в романах. Мендельсон 1809–1847).

39. *Лепнурм, Х.* Эпоха романтизма в органной музыке // История органа и органной музыки / Х. Лепнурм. – Казань : Казан. гос. консерватории, 1999. – С. 101–127.

40. *Лютер, М.* Домашняя постилла: проповеди на все воскресные и праздничные дни церковного года / М. Лютер ; пер. В. Володина ; предисл. А. М. Прилуцкого. – Санкт-Петербург : Светоч, 2011. – 704 с.

41. *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Музыка, 1979. – 534 с.

42. *Майкапар, А. Е.* Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах / А. Е. Майкапар. – Челябинск : Music Production International. 2014. – 113 с.

43. *Мальцева, А. А.* Музыкально-риторические фигуры барокко: проблемы методологии анализа: на материале лютеранских магнификатов XVII века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / А. А. Мальцева. – Новосибирск, 2023. – 340 с.

44. *Мальцева, А. А.* Учения о музыкальных фигурах в трудах эпохи барокко: история, теория, рецепция: дис. ... д-ра иск.: 5.10.3. / А. А. Мальцева. – Новосибирск, 2023. – 407 с.

45. *Медушевский, В. В.* Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Издат. об-ние «Композитор», 1993. – 265 с.

46. *Мейлих, Е. И.* Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) : Краткий очерк жизни и творчества : Популярная монография / Е. И. Мейлих ; ред. М. А. Элик. – Ленинград : Музыка, 1973. – 104 с.

47. *Мендельсон-Бартольди, Ф.* Письма [Reisebriefe] / Феликс Мендельсон-Бартольди; пер. не указан. – Санкт-Петербург : Ф. Стелловского, 1863. – 60 с.

48. *Милка, А. П.* Баховские «шестёрки»: принцип организации баховских сборников в контексте особенностей барокко / А. П. Милка // Музыкальные горизонты, 1990 № 9. С. 54–67.

49. *Милка, А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации / А. П. Милка; науч. ред. К. И Южак. – Санкт-Петербург : «Композитор», 2009. – 454 с.

50. *Милка, А. П.* О христианской символике в двойном каноне И. С. Баха BWV 1077 / А. П. Милка // Жизнь религии в искусстве / СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова; СПбГУ. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. – С. 123–152.

51. *Милка, А. П.* Полифония: Учебник для музыкальных вузов: в двух частях / А. П. Милка. – Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2020. – 336 с. + 248 с.

52. *Миркин, М. Ю.* Мендельсон-Бартольди / М. Миркин // Краткий биографический словарь зарубежных композиторов / Сост. М. Ю. Миркин ;

общ. ред. Н. Л. Фишмана и Г. М. Шмеерсона. – Москва : Сов. композитор, 1969. – С. 133–134.

53. *Мо, И.* Фортепианная музыка Феликса Мендельсона-Бартольди в контексте исполнительских и педагогических традиций: дис. ... канд. иск. : 5.10.3. / И. Мо. — Волгоград, 2023. — 178 с.

54. *Мозгот, С. А.* Особенности организации концептуального пространства в фортепианном цикле Р. Шумана «Карнавал» // Музыкальное содержание: пути исследования: Сборник материалов научных чтений / С. А. Мозгот; ред.-сост. Л. П. Казанцева. – Краснодар : Изд. дом ХОРС, 2009. – 156 с.

55. *Нюренберг, А. В.* Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства: дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / А. В. Нюренберг. – Казань, 2004. – 224 с.

56. *Овсянкина, Г. П.* Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: дис. ... д-ра иск. : 17.00.02. / Г. П. Овсянкина. – Санкт-Петербург, 2004. – 505 с.

57. *Питина, С. Н.* Ф. Мендельсон-Бартольди : творческий облик и музыкально-просветительская деятельность : инструментальная музыка / С. Н. Питина // Музыка Австрии и Германии XIX века / под ред. Т. Цытович. Кн. 2. – Москва : Музыка, 1990. – С. 32–106.

58. *Поризко, Е. И.* Духовные произведения Феликса Мендельсона-Бартольди: «приношение» И. С. Баху? / Е. И. Поризко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Санкт-Петербург : изд-во СПбГУ. – 2013. – № 3. – С. 25–32. (Сер. 15, Искусствоведение.)

59. *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. – Санкт-Петербург, 2020. – Вып. 15. – С. 42–45.

60. *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. Санкт-Петербург : изд-во СПбГУ. – 2012. – № 3. – С. 47–56. (Сер. 15, Искусствоведение.)

61. *Поризко, Е. И.* К особенностям использования хора и фуги в органной сонате Феликса Мендельсона-Бартольди ор. 65 № 6 d-moll / Е. И. Поризко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Санкт-Петербург : изд-во СПбГУ. – 2011. – № 1. – С. 32–40. (Сер. 15, Искусствоведение.)

62. *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. Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория. – 2021. – Т. 9, № 3. – С. 13–28.

63. *Поризко, Е. И.* Влияние особенностей полифонической техники органных сонат ор. 65 на ораторию «Илия» Ф. Мендельсона-Бартольди / Е. И. Поризко // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2023. – №77. – С. 128–140.

64. *Поризко, Е. И.* Органное творчество Ф. Мендельсона-Бартольди: церковные или секулярные композиции? / Е. И. Поризко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Санкт-Петербург : изд-во СПбГУ. – 2013. – № 2. – С. 15–23. (Сер. 15, Искусствоведение.)

65. *Поризко, Е. И.* Особенности использования хора и фуги в органных сонатах ор. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди / Е. И. Поризко // Политехнический фестиваль для студентов и молодых ученых. Материалы конференций 16-17 декабря 2012 года. – Санкт-Петербург : изд-во Полторака, 2012. – С. 129–130.

66. *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 : искусствоведение, культурология. –

Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория. – 2021. – Т. 9. №1. – С. 17–30.

67. *Поризко, Е. И.* Ф. Мендельсон-Бартольди. Органные сонаты op. 65: особенности синтеза сонатной формы и фуги / Е. И. Поризко. – Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 2022. – 80 с.

68. *Поризко, Е. И., Голубев, Р. А.* История и варианты переводов «Прусской Агенды» 1822 года / Е.И.Поризко, Р.А.Голубев // Сб. по материалам научной молодежной конференции «Студенты и молодые ученые – инновационной России». – Санкт-Петербург : Изд-во Политехнического университета, 2013. С. 310–311.

69. *Протопопов, Вл. В.* Западноевропейская музыка XIX – начала XX века // «История полифонии» в 7-ми т., Вып. 4. – Москва : Музыка, 1986. – 320 с.

70. *Протопопов, Вл. В.* Очерки из истории музыкальных форм XVI – нач. XIX века / В. В. Протопопов. – Москва : Музыка, 1979. – 327 с.

71. *Протопопов, Вл. В.* Полифония Р. Шумана и Ф. Мендельсона / Вл. В. Протопопов // История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика VIII–XIX веков. – Москва : Музыка, 1965. – С. 340–360.

72. *Протопопов, Вл. В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха / В. В. Протопопов. – Москва : Музыка, 1981. – 355 с.

73. *Рид, Лютер Д.* Лютеранская литургия / Л. Д. Рид. – Dunkanville : World Wide Printing, 2003. – 638 с.

74. *Ручьевская, Е. А.* Классическая музыкальная форма : Учебник по анализу / Е. А. Ручьевская ; ред. А. Д. Трейстер. – Санкт-Петербург : Композитор • Санкт-Петербург, 1998. – 268 с.

75. *Ручьевская, Е. А.* Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Ленинград : Музгиз, 1960. – 60 с.

76. Сапонов, М. А. Шедевры Баха по-русски : страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музык. драмы / М. А. Сапонов. – Москва : Классика-XXI, 2005. – 284 с.

77. Сборник гимнов евангелическо-лютеранской церкви : Для смеш. хора без сопровожд. / Сост. и авт. предисл. В. Л. Киннер. – Санкт-Петербург : Андреев и согласие, 1994. – 336 с.

78. Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской церкви. – Санкт-Петербург : Евангелическо-лютеранской церковь, 2009. – 502 с.

79. Серегина, Н. С. Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный» / Н. С. Серегина – Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 1994. – 407 с.

80. Смедс, П., Вяйзя, М. Мы нашли путь: Учебник по конфирмац. обучению / П. Смедс, М. Вяйзя. – Санкт-Петербург : Евангелическо-лютеранская Церковь Ингрии, 2003. – 120 с.

81. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 218 с.

82. Способин, И. В. Музыкальная форма: Учебник / И. В. Способин. – 7-е изд. – Москва : Музыка, 1984. – 400 с.

83. Тороп, П. Х. Тотальный перевод / П. Х. Тороп. – Тарту : Изд-во Тартуского ун-та, 1995. – 224 с.

84. Тюлин, Ю. Н. Музыкальная форма : Учебник для муз. училищ / Общ. ред. проф. Ю. Н. Тюлина. – 2-е изд., испр. и доп. / Ю. Н. Тюлин. – Москва : Музыка, 1974. – 361 с.

85. Уилсон-Диксон, Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. – Санкт-Петербург : Мирт, 2001. – 428 с.

86. Урванцева, О. А. Стилизовое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков: дис. ... д-ра иск. : 17.00.02. / О. А. Урванцева. – Магнитогорск : 2011. – 624 с.

87. *Франтова, Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. В. Франтова. – Ростов-на-Дону : Издательство СКНЦ ВШ АПСН (Актуальные проблемы современной науки / Сев.-Кавк. науч. центр высш. шк.), 2004. – 403 с.

88. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова. – Изд. 4-е, испр. – Санкт-Петербург ; Москва , Краснодар : Лань ; Планета музыки, 2013. – 496 с.

89. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений: вариационная форма / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1974. – 244 с.

90. *Чайковский, П. И.* Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. В. Асафьева / П. И. Чайковский. – Москва : Музгиз, 1953. – 440 с.

91. *Чан, Ш.* Стилистические черты камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано в творчестве Ф. Мендельсона: дис. ... канд. иск. 5.10.3 / Ш. Чан. – Санкт-Петербург, 2023. – 178 с.

92. *Шелудякова, О. Е.* Отечественная православная духовная музыка рубежа XX–XXI веков: традиция и обновление / О. Е. Шелудякова // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 16–23.

93. *Шитикова, Р. Г.* Соната в музыке XX века: типология жанра: дис. ... д-ра иск.: 5.10.3. / Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург, 2022. – 1123 с.

94. *Шуман, Р.* О музыке и музыкантах : Собр. статей : В 2 т.; сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. д-ра иск. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой / Р. Шуман. – Москва : Музыка, 1975. – 407 с. ; 276 с. ; 278 с.

95. *Эссель, Ю.* Соната и хорал: о синтезе форм в органнх сонатах Мендельсона / Ю. Эссель // Проблемы музыкальной науки. – Уфа : Уфимский гос. ин-т искусств им. Загира Исмагилова. – 2011. – № 2 (9). – С. 43–45.

96. *Южак, К. И.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории / К. И. Южак. Изд. в 2-х томах. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. – 391 с. + 287 с.

97. *Южак, К. И.* Фортепианные сонаты А. К. Глазунова / К. И. Южак. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1962. – 40 с.

98. *Янкус, А. И.* Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна / А. И. Янкус. – Санкт-Петербург : Типография ЦСИ, 2004. – 110 с.

99. *Яровский, Б. Л.* В поисках утраченного смысла: о «хорошо темперированном клавире» / Б. Л. Яровский. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 372 с.

100. *Bergendoff, C.* The Church of the Lutheran Reformation : A Historical Survey of Lutheranism / C. Bergendoff. – San Louis : Concordia publishing house, 1967. – 340 p.

101. *Bergunder, K.-E., Weyer M.* Merkel, Gustav Adolf / K.-E. Bergunder, M. Weyer // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. – URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=Merkel%2CGustav+Adolf&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>. (Дата обращения: 14.08.2023).

102. *Bötel, F.* Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37 / F. Bötel // Beiträge zur Musikforschung / F. Bötel; Hrsg. R. Hammerstein, W. Seidel. – München ; Salzburg : Musikverlag Emil Katzibichler, 1984. – B. 14. – 134 S.

103. *Chorzempa, D., Bahr, H.-P.* Topfer, Johann Gottlob / D. Chorzempa, H.-P. Bahr // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by St. Sadie. – 2nd ed. – Vol. 25. – London : Macmillan, 2001. P. 610.

104. *Clostermann, A.* Mendelssohn Bartholdys kirchemusikalischer Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt / A. Klostermann. – Mainz ; London ; Madrid ; New York ; Paris ; Tokyo : Schott, 1989. – 235 S.

105. *Colles, H. C. Sonata* / H. C. Colles // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by E. Blom. – 5th ed. – London : Macmillan & Co LTD ; New York : St. Martin's press, 1954. – Vol. VII – P. 886–908.

106. Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche / Hrsg. im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930. – 2. verbesserte Auflage. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1952. – 1226 S.

107. *Dinglinder, W. Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy* / W. Dinglinder // Berliner Musik Studien / Hrsg. von R. Cadenbach, A. Riethmüller, C. M. Schmidt. – Köln : Studio, Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank, 1993. – Bd. 1. – 203 S.

108. Dziesmu grāmata latviešiem tēvzemē un svešumā. – Latviešu Evangēliski Luteriskā Baznīca Amerikā (LELBA), 1992. – 951 S.

109. *Edwards, F. G. Mendelssohn's Organ Sonatas* / F. G. Edwards // The Musical Times and Singing Class Circular. – London : Musical Times Publications Ltd. – Vol. 42, № 706 (Dec. 1, 1901). – Pp. 749–798.

110. *Edwards, F. G. The history of Mendelssohn's oratorio „Elijah“* / F. G. Edwards. – London : Novello and company, 1896. – 140 p.

111. E.E.L.K. Kiriku Laulu- ja Palveraamat. – Toronto (Canada) ; Pieksämäki (Finland), 1991. – 780 lk.

112. *Ernst, D. Les Mendelssohn-Bartholdi et Robert Schumann* / D. Ernst. – Paris : Calman Lévy, éditeur, 1886. – 359 p.

113. Evangelisches Kirchen Gesangbuch. – Hamburg : Friedrich Wittig Verlag, 1989. – XXXXII + 998 (без пар.) + 192 S.

114. *Faber, R., Hartman, Ph. Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werken, Interpretation* / R. Faber, Ph. Hartman. – Kassel : Bärenreiter. 2002. – XV / 712 S.

115. *Feller, K. G. Kittel, Johann Christian* / K. G. Feller // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. / Ed. by St. Sadie, executive ed. J. Tyrrell. – 2nd ed. – Oxford ; New York : GROVE ; Oxford University press, 2001. – Vol. 13. – P. 642–643.

116. *Feller, K. G.* Studien zur Musik des 19. Jahrhundert / K. G. Feller // B. 2 : Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. – Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1985. – 310 S.
117. *Geck, M.* Felix Mendelssohn Bartholdy / M. Geck. – Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009. – 160 S.
118. Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. – Berlin : Verlag Merseburger, 1959. – Zweiter Bd. – S. 1171.
119. *Großmann-Vendrey, S.* Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit / S. Großmann-Vendrey // Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. – Regensburg : Bosse, 1969. B. 17. – 254 S.
120. *Gülke, P.* Felix Mendelssohn Bartholdy : der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut / P. Gülke. – Kassel ; Stuttgart : Bärenreiter ; Metzler, 2017. – 140 S.
121. *Hardy, L.* The British piano sonata 1870–1945 / L. Hardy. – Woodbridge : the Boydell Press, 2012. – 280 p.
122. *Hartmut, R.* Felix Mendelssohn Bartholdy als Protestant / R. Hartmut // Hamburger Mendelssohn-Vorträge. – Hamburg : Christians, 2003. – S. 61–81.
123. *Hathaway, J. W. G.* An Analysis of Mendelssohn`s Organ Works : a Study of Their Structural Features / J. W. G. Hathaway. – London : Wm Reeves 83, 1898. – 123 p.
124. *Hathaway, J. W. G.* An Analysis of Mendelssohn`s Organ Works : a Study of Their Structural Features / J. W. G. Hathaway. – Oakley : Oakley Press, 2008. – 136 p.
125. *Heim, M.* Kirchengeschichte in Daten / M. Heim. – München : Verlag C. H. Beck oHG, 2006. – 192 S.
126. *Hiller, F.* Felix Mendelssohn-Bartholdy : Briefe und Erinnerungen / F. Hiller. – Köln : Verlag der DuMont-Schanberg`schen Buchhandlung, 1874. – 224 S.

127. *Hiller, F.* Mendelssohn : Letters and Recollections / F. Hiller. – London : Maximilian & Co, 1876. – 223 p.

128. *Howes, F.* Goddard (Godart) Arabella / F. Howes // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. / Ed. by St. Sadie, executive ed. J. Tyrrell. – 2nd ed. – Oxford ; New York : GROVE ; Oxford University press, 2001. – Vol.10. – P. 70.

129. *Jäggi, D.* D. Martinus Luther und die Musica : Eine kurze Betrachtung zu Luthers musikalischem Schaffen und dessen Bedeutung für den Reformationsprozess / D. Jäggi. – URL: <https://www.grin.com/document/178730>. (Дата обращения: 01.10.2022).

130. *Jones, P. W.* Mendelssohn's First Composition / P. W. Jones // The Mendelssohn: their Music in History. – Oxford : Oxford University press, 2002. – P. 101–113.

131. *Keller, O.* Felix Mendelssohn-Bartholdy, Mendelssohns Nachfolge // Illustrierte Geschichte der Musik. / O. Keller. – In zwei Bd. – Zweite stark vermehrte und neubearbeitete Ausgabe. – München : Eduard Koch, Verlagsbuchhandlung, 1903. – Bd. 2. – S. 316–442.

132. *Koch, A.* Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy / A. Koch. // Abhandlungen zur Musikgeschichte – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. – Bd. 12. – 252 S.

133. *Köchler, K.-H.* Felix Mendelssohn Bartholdy / K.-H. Köchler. – Leipzig : Verlag Philipp Reclam, 1966. – 288 S. (Biografien und Dokumente.)

134. *Konrad, U.* Der Beitrag Evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert / U. Konrad // Kirchenmusikalisches Jahrbuch 71. Jahrgang – 1987 – Köln : Luthe-Druck, 1987. – S. 66–69.

135. *Kramer, U.* Rinck, Johann Christian Heinrich / U. Kramer // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. / Ed. by St. Sadie, executive ed. J. Tyrrell. – 2nd ed. – Oxford ; New York : GROVE ; Oxford University press, 2001. – Vol. 21. – P. 426–427.

136. *Kupferberg, H.* Felix Mendelssohn: His Life, His Family, His Music / H. Kupferberg. – New York : Charls Scribner's Sons, 1972. – 178 p.
137. *Küster, K.* Mendelssohn Bartholdy / K. Küster // Deutsche biographische Enzyklopädie der Theologie und der Kirchen (DBETH) / Hrsg. von B. Moeller mit B. Jahn. – München : K. G. Saur, 2005. Bd. 2. M – Z Register. – S. 921–922.
138. *Lampadius, W. A.* Felix Mendelssohn Bartholdy / W. A. Lampadius. – Leipzig : Verlag von F. E. C. Leuckart, 1886. – 380 S.
139. *Lampadius, W. A.* Life of Felix Mendelssohn Bartholdy / W. A. Lampadius. – New York ; Philadelphia : Frederick Leypoldt, 1865. – 271 p.
140. *Lancelot, G. Bark.* The new edition of Mendelssohn's op. 65 / G. B. Lancelot // The Music Times. – London : Musical Times Publications. – 1935. – May. – P. 438–439.
141. *Laukvik, J.* Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis / J. Laukvik. – Stuttgart : Carus-Verlag, 2006. – T. 2 : Romantik. – 350 S.
142. *Laul, R.* Sisesevaateid muusikasse. Koostanud ja toimetanud Margus Pärtlas / R. Laul. – Tartu : Ilmamaa: 1999. – 279 lk. (Eesti mõtteloo.)
143. *Leichtentritt, H.* Musikalische Formenlehre / H. Leichtentritt. – Weisbaden : Breitkopf & Härtel, 1987. – 464 S.
144. Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847 / Ed. by P. Mendelssohn Bartholdy of Berlin ; Dr. C. Mendelssohn Bartholdy of Heidelberg : With a Catalogue of All His Musical Compositions comp. by Dr. J. Rietz ; transl. by Lady Wallace. – London : Longman, Green, Longman, Robert, & Green, 1863. – 468 p.
145. Letters of Felix Mendelssohn to Ignaz and Charlotte Moscheles / Transl. and ed. by F. Moscheles. – Boston : Ticknor & Co, 1888. – 306 p.
146. Life of Felix Mendelssohn Bartholdy / By the German of W. A. Lampadius ; with supplementary sketches by J. Benedict, H. F. Chorley, L. Rellstab, B. Taylor, R. S. Willis, J. S. Dwight; ed. and transl. by W. L. Gage. –

New York ; Philadelphia : Frederick Leypoldt ; Boston : S. R. Urbino ; Nickols & Noyes, 1865. – 285 p.

147. *Little, Wm. A.* Introduction // Felix Mendelssohn Bartholdy. Complete organ works. – London, Sevenoaks : Novello, 1989. – Vol. 1. – XIII p.

148. *Little, Wm. A.* F. Mendelssohn and His Place in the Organ World of His Time / Wm. A. Little // The Mendelssohns : Their Music in History. – Oxford : Oxford University press, 2002. – P. 291–302.

149. *Lohmann, L.* August Gottfried Ritter : Die 4 Orgelsonaten / L. Lohmann. – IFO Records, 2003. – CD + booklet. – 29 S.

150. *Luther, M.* Ein' feste Burg : Luthers Kirchenlieder nach der Ausgabe letzter Hand von 1545 / Hrsg. von J. Heimrath , M. Korth. – München ; Zürich : Artemis Verlag, 1983. – 144 S.

151. *Mangsen, S.* Sonata / S. Mangsen // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. / Ed. by S. Sadie. – 2nd ed. – Oxford ; New York : GROVE ; Oxford University press, 2001. – Vol. 23. – P. 671–687.

152. *Mangsen, S.* Sonata da camera / S. Mangsen // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. / Ed. by S. Sadie. – 2nd ed. – Oxford ; New York : GROVE ; Oxford University press, 2001. – Vol. 23. – P. 687.

153. *Mangsen, S.* Sonata da chiesa / S. Mangsen // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. / Ed. by S. Sadie. – 2nd ed. – Oxford ; New York : GROVE ; Oxford University press, 2001. – Vol. 23. – P. 687.

154. *Marshall, R. L.* Chorale variations / R. L. Marshall // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 20 Vol. / Ed. by J. A. Fuller Maitland. – Washington, 1995. – Vol. 4. – P. 338–339.

155. *Meister, H.* Preface / H. Meister // Mendelssohn. Orgelsonaten Op. 65. – München : G. Henle Verlag, 1976. – 92 S. – Urtext

156. *Mendelssohn, F.* Lettere di Mendelssohn 1830–1847 / Felix Mendelssohn Bartholdy, direttore responsabile C. Barassi. – Milano : Ulrico Hoepli, 1895. – Prima parte. – 442 p.

157. *Mendelssohn, F.* Lettere di Mendelssohn 1830–1847 / Felix Mendelssohn Bartholdy, direttore responsabile C. Barassi. – Milano : Ulrico Hoepli, 1895. – Seconda parte. – 443 p.

158. *Mendelssohn, F.* Organ works / F. Mendelssohn ; ed. and rev. by E. A. Kraft. – Philadelphia : The Odore press co., 1947. – 132 p.

159. *Mendelssohn, F.* Selected letters / F. Mendelssohn, ed. by W. F. Alexander. – London ; New York : Swan Sonnenschein & Co ; Maximilian & Co, 1894. – 133 p.

160. *Mendelssohn-Bartholdy, F.* Complete organ works / F. Mendelssohn-Bartholdy ; ed. in five volumes by Wm. A. Little. – London ; Sevenoaks : Novello, 1989. – Vol. I. – 121 p.

161. *Mendelssohn Bartholdy, F.* Geistliche Musik für Solostimme / F. Mendelssohn Bartholdy. – Stuttgart : Carus-Verlag, 1980. – 48 s.

162. *Mendelssohn-Bartholdy, F.* Letters from Italy and Switzerland / F. Mendelssohn-Bartholdy ; transl. by Lady Wallace. – Boston : Oliver Ditson & Co ; New York : C. H. Ditson & Co, 1861. – 360 p.

163. *Mendelssohn Bartholdy, F.* Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke : in 2 Bd. / Hrsg. Ch. Albrecht. – Kassel : Bärenreiter, 2002. – 219 S. + 86 S. (Bärenreiter Urtext.)

164. *Mendelssohn Bartholdy, F.* Orgelsonaten Opus 65. Urtext. – München : G. Henle-Verlag, 2002. – 92 S.

165. *Mendelssohn Bartholdy, F.* Orgelwerke : in 2 Bd. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 2006. – 140 S.+124 S.

166. *Mendelssohn Bartholdy, F.* Orgelwerke : mit Vorbemerkungen des Komponisten zur Erstausgabe der Sonaten op. 65. – Leipzig : Peters, 2002. – 119 S.

167. *Mendelssohn Bartholdy, F.* Orgelwerke (Urtext) : in 3 Bd. / F. Mendelssohn Bartholdy. – Wiesbaden ; Leipzig ; Paris : Breitkopf & Härtel, 2005. – Band II. – 204 S.

168. *Mendelssohn Bartholdy, F.* Sämtliche Briefe : im 8 Bnd. /

F. Mendelssohn Bartholdy ; hrsgr. und komm. von J. Appold und R. Back. – Kassel ; Basel ; London ; New York ; Praha : Bärenreiter, 2008.

169. *Mendelssohn, K.* Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy / K. Mendelssohn. – Leipzig : Verlag von G. Birgel, 1871. – 51 p.

170. *Mercer-Taylor, P.* Mendelssohn and the Institution(s) German Art Music // The Cambridge Companion to Mendelssohn / P. Mercer-Taylor ; ed. P. Mercer-Taylor. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 11–25. [XV / 315 p.]

171. *Moser, H. J.* Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland / H. J. Moser. – Berlin : Merseburger, 1954. – 545 S.

172. *Motte, D. de la.* Musik Formen. Lehrbuch / D. de la Motte // Forum Musikpädagogik : In 38 Bd. – Augsburg : Wißner, 1999. – Bd. 2. – 494 S.

173. *Mozart, W. A.* 17 Kirchengesonaten für Orgel solo / W. A. Mozart. – Stuttgart : Carus, 2007. – 96 S.

174. *Müller-Blattau, J.* Geschichte der Fuge : mit einem Notenanhang und einer Thementafel / J. Müller-Blattau. – Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1963. – 184 S.

175. *Newmann, W. S.* Sonata da chiesa / W. S. Newmann // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 20 Vol. / ed. by J. A. Fuller Maitland. – Washington, 1995. – Vol. 17. – P. 496–497.

176. *Nitschke, H.* Lexikon Liturgie : Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik / H. Nitschke. – Hannover : Verlagshaus GmbH, 2001. – 169 S.

177. *Pape, M.* Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840 / M. Pape. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1988. – 52 S. (Societas Bach internationalis.)

178. *Popp, J.* Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy : Stationen seines Lebens und Wirkens / J. Popp. – Berlin ; Bonn : Werkzeug-Verlag, 2008. – 172 S.

179. *Porizko, E.* F. Mendelssohns Reformation Symphony: About Myths / E. Porizko // XIV. International Turkie art, history and folklore congress / art activities. – Aydin, Turkey, 2020. – P. 117–121.

180. *Porizko, E. I.* Mozart and Mendelssohn: The Sonata da chiesa – a „Phoenix“ of Baroque Forms / E. I. Porizko // Russian Musicology. – 2005. – № 2. – С. 48–56.

181. *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. – Краснодар : ООО Магарин И.Г., 2024. – С. 84–97.

182. *Poroila, H.* Yhtenäistetty Felix Mendelssohn Bartoldy / H. Poroila. – Helsinki : Suomen musiikkikirjastoyhdistys, 1998. – 56 sivua.

183. Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832 / Hrsg. von P. Mendelssohn. – Leipzig : Hermann Mendelssohn Verlag, 1862. – 340 S.

184. *Ridgway, T. C.* Mendelssohn's Organ Sonatas: a Few Suggestions for Their Preparation and Performance / T. C. Ridgway // The Music Times. – London, 1934. – January, February. – P. 60–62, p. 154–155.

185. *Ritter, A. G.* Praktische Orgelschule (Kunst des Orgelspiels) / A. G. Ritter. – Neue Ausgabe. – Leipzig : C. F. Peters, 1957. – Bd. I. – 135 S.

186. *Ritter, A. G.* Sonate Nr. 1 d-Moll für Orgel Opus 11 / A. G. Ritter ; Hrsg. A. M. Gurgel. – Leipzig ; Dresden : Peters, 1985. – 19 S.

187. *Rockstro, W. C.* Mendelssohn / W. C. Rockstro ; ed. by F. Hueffer. – London : Sampson low, Marston, Searle, Revington, 1884. – 160 p. (The great musicians.)

188. *Schleiermacher, F.* Hermeneutik und Kritik: mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers / Hrsg. v. M. Frank. – Frankfurt am Main : Suhrkamp-Taschenbuch, 1977 – 466 S.

189. *Schleiermacher, F.* Über die Religion. Synoptische Studienausgabe der Textfassungen 1799, 1806 und 1821 / Hrsg. v. N. Peter, F. Bestrebreurtje und A. Büsching. – Zürich : Theologischer Verlag, 2012. – 308 S.

190. *Schmidt, C. M.* Preface / C. M. Schmidt, transl. by R. Clement // Felix Mendelssohn-Bartholdy. Organ works. – Wiesbaden ; Leipzig ; Paris : Breitkopf & Härtel, 2006. – Vol. I. – P. I–XI.

191. *Schmidt, Ch. M.* Zwischen Eschatologie und geschlossenem Kunstwerk: Gattungskonzept und Bibelinterpretation in Mendelssohns Oratorium Elias op. 70 MWV A 25 / C. M. Schmidt. – URL: http://www.denkstroeme.de/heft-7/s_122-150_schmidt. (Дата обращения: 29.03.2025).

192. *Schumann, J.* Bach, Händel, Mendelssohn : Die protestantische Kirchenmusik in Lebensbildern / J. Schumann. – Calw ; Stuttgart : Verlag der Vereinsbuchhandlung, 1904. – 319 S.

193. *Schumann, R.* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker / Ausgew. und hrsg. von H. Schulze. – Leipzig : Philipp Reclam jun., 1965. – 269 S.

194. *Schweizer, A.* Johann Sebastain Bach / A. Schweizer. – Taunusstein : Breitkopf & Härtel, 1979. – 820 S.

195. *Seaton, D.* Bach, August Wilhelm / D. Seaton // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. / Ed. by St. Sadie, executive ed. J. Tyrrell. – 2nd ed. – Oxford ; New York : GROVE ; Oxford University press, 2001. – Vol. 2. – P. 429–430.

196. *Shabalina, T. V.* “Texte zur Music” in Sankt Petersburg: Gedruckte deutsche Quellen zu Werken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts. In 2 Bnd. / T. V. Shabalina // Forum Mitteldeutsche Barockmusik. – Berlin : Ortus, 2022. – 344 S. + 718 S.

197. Siionin kannel. Zksiääninen nuottipainos. – Pieksäki : eley kirjat, 1990. – 584 S.

198. *Stanly, G.* The music for keyboard / G. Stanly // The Cambridge Companion to Mendelssohn / Ed. P. Mercer-Taylor. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 149–166. [XV / 315 p.]

199. *Steinberg, M. P.* Mendelssohn and Judaism / M. P. Steinberg // The Cambridge Companion to Mendelssohn / Ed. P. Mercer-Taylor. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 26–41. [XV / 315 p.]

200. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon. Virsikirja. – Kustannusosakeyhtiö kotimaa kirjapaja, 1987. – 861 S.

201. *Tacke, H.-C.* Johann Gottlob Töpfer. Leben – Werk – Wirksamkeit / H.-C. Tacke // Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität. – Kassel, 2002. – Nr. 22. – 497 S.

202. *Taylor, B.* Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13. doi:10.1093/musqtl/gdp025 93:45–89 / B. Taylor. Advance Access publication February 1, 2010. The Author 2010. Published by Oxford University Press. Downloaded from <http://mq.oxfordjournals.org> at St. Petersburg State University on June 21, 2010.

203. The Cambridge Companion to Mendelssohn / P. Mercer-Taylor ; Ed. by. P. Mercer-Taylor. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 11–25. [XV / 315 p.]

204. The Mendelssohns: their Music in History / ed. by J. M. Cooper; D. J. Prandi. – Oxford : Oxford University press, 2002. – 353 p.

205. Thematisches Verzeichnis der im Druck erscheinenden Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy. – Dritte vervollständigte Ausgabe. – Leipzig : Brietkopf & Härtel, 1882. – 100 S.

206. Thematisches Verzeichnis der im Druck erscheinenden Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sändig Reprint Verlag. – Wiesbaden : Brietkopf & Härtel, 1982. – 100 S.

207. *Todd, L. R.* Mendelssohn / R. L. Todd // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. / Ed. by S. Sadie, executive ed. J. Tyrrell. – 2nd ed. – Oxford ; New York : GROVE ; Oxford University press, 2001. – URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/97815>

61592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051795. (Дата обращения: 15.03.2025)

208. *Todd, L. R.* Mendelssohn. A Life in Music / R. L. Todd. – New York : Oxford University Press, 2003. – 683 p. (Music/Biography.)

209. *Trapp, K.* Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger : Studien zu ihrer Entwicklung und Bedeutung : Inaug.-Diss... / vorgelegt von K. Trapp. – Frankfurt am Main, 1958. – 338 S.

210. *Wangemann, O.* Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart / O. Wangemann // German Edition. – Demmin : Verlagsbuchhandlung von A. Frantz, 1882. – 586 S.

211. *Wehnert, M.* Mendelssohns Traditionsbewußtsein und dessen Widerschein im Werk / M. Wehnert // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1971. – Leipzig : [s. n.], 1973. – S. 35–36.

212. *Werner, E.* Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert / R. Werner. – Kassel : Bärenreiter Verlag, 1963. – S. 207–210.

213. *Werner, R.* Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker. Dissertation / R. Werner. – Frankfurt am Main : Selbstverlag, 1930. – 105 S.

214. *Westermeyer, P.* Te Deum. The Church and Music / P. Westermeyer. – Minneapolis : Minneapolis fortpress, 1998. – 412 p.

215. *Zapallà, P.* Vorwort / P. Zapallà // Felix Mendelssohn Bartholdy Magnificat BWV A2. – Stuttgart : Carus, 1997. – 56 S.

216. Библия Онлайн. – URL: <https://only.bible/bible/rst66/psa-150/>. (Дата обращения: 14.12.2021).

217. Bach Cantatas. – URL: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Luther.htm>. (Дата обращения: 09.08.2012).

218. Carus-Verlag. – URL: <https://www.carus-verlag.com/musiknoten-und-aufnahmen/mendelssohn-bartholdy-psaume-42-7330602.html>. (Дата обращения: 28.03.2025).

219. Deutsche Biographie. – URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz68622.html>. (Дата обращения: 02.10.2022).

220. Joseph Haas. – URL: <http://www.joseph-haas.de/biographie/>. (Дата обращения: 02.10.2022).

221. Kirchenmitgliederuntersuchung. – URL: <https://kmu.ekd.de/>. (Дата обращения: 17.03.2025).

222. Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. – URL: <https://www.saw-leipzig.de/de/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy>. (Дата обращения: 21.03.2023).

223. Universität der Künste Berlin. – URL: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/die-fakultaet/geschichte/felix-mendelssohn-bartholdy/>. (Дата обращения: 25.03.2025).

Архивные материалы:

Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung der Mendelssohn-Archiv Digitalisierte Sammlungen. – URL: <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/sammlungen/bestaende/familie-mendelssohn/felix-mendelssohn-bartholdy-1809-1847>. (Дата обращения: 20.02.2022). Доступ был предоставлен: Roland Dieter Schmidt-Hensel.

Приложения

1. Нотные примеры

Пример 1. Прелюдия *G-dur* оп. 37. Экспозиция. Изложение темы главной партии. (тт. 1–5)



Пример 2. Прелюдия *G-dur* оп. 37. Экспозиция. Первое предложение связующей части (тт. 9–11)



Пример 3. Прелюдия *G-dur* оп. 37. Экспозиция. Тема побочной партии (тт. 16–19)



Пример 4. Прелюдия *G-dur*, оп. 37. Разработка. Тема фугато (первое проведение). (тт. 27–31)



Пример 5. Соната № 6, II часть. Свободная часть фуги, изложение темы параллельными терциями (тт. 71–80)



Пример 6. Соната № 1, IV часть. Экспозиция темы фуги (тт. 68-80)

Alto

Soprano

Tenore

Basso

Пример 7. Соната № 2, IV часть. Экспозиция темы фуги (тт. 1–6)

Fuga
Allegro moderato ($\text{♩} = 132$)

f

Пример 8. Соната № 3, I часть. Экспозиция 1-й темы сложной контрапунктической фуги (тт. 25–33)

Un poco meno forte

Пример 9. Соната № 3, I часть. Первая интермедия фуги и вступление темы хорала в партии педали, в такте 42 дополнительное проведение темы в сопрано (тт. 40–43)

Choral

Пример 10. Соната № 3, I часть. Экспозиция 2-й темы сложной контрапунктической фуги (тт. 58–61)

Da questa parte fino al Maggiore poco a poco più animato e più forte (sino al ♩ = 100)

Вторая тема

Вторая тема

Пример 11. Соната № 3, I часть. Совместное стреттное проведение 1-й темы в теноре и сопрано и обычное проведение 2-й темы в альте (тт. 85–88)

Пример 12. Соната № 6, II часть. Экспозиция темы фуги (тт. 1–9)

Fuga

Sostenuto e legato (♩ = 96)

Тема

Тема

Пример 13. Соната № 5, II часть. Изложение темы главной партии в экспозиции (тт. 1–4)



Пример 14. Соната № 5, II часть. Связующий раздел в экспозиции (тт. 9–10)



Пример 15. Соната № 5, II часть. Вторая тема побочной партии в экспозиции. Тт. 17–20



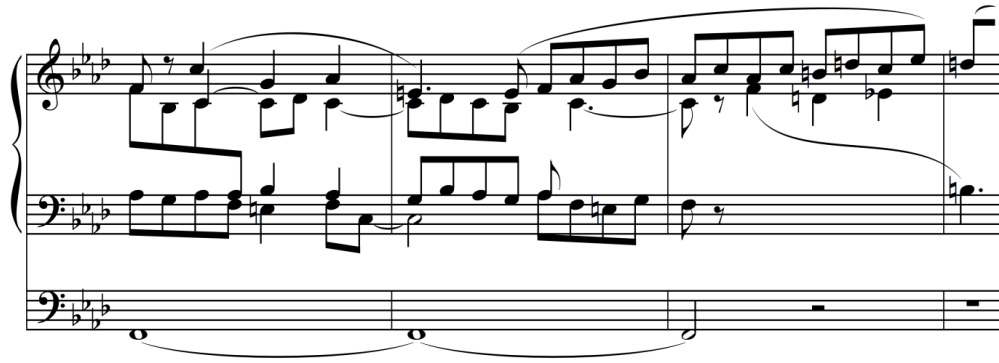
Пример 16. Соната № 5, II часть. Связующая часть в репризе (тт. 33–34)



Пример 17. Соната № 5, II часть. Вторая тема побочной партии в репризе (тт. 41–44)



Пример 18. Соната № 1, I часть. Тт. 11–14. Первое проведение темы фуги (темы главной партии)



Пример 19. Соната № 1, I часть. Тема фуги (тт. 11–14)



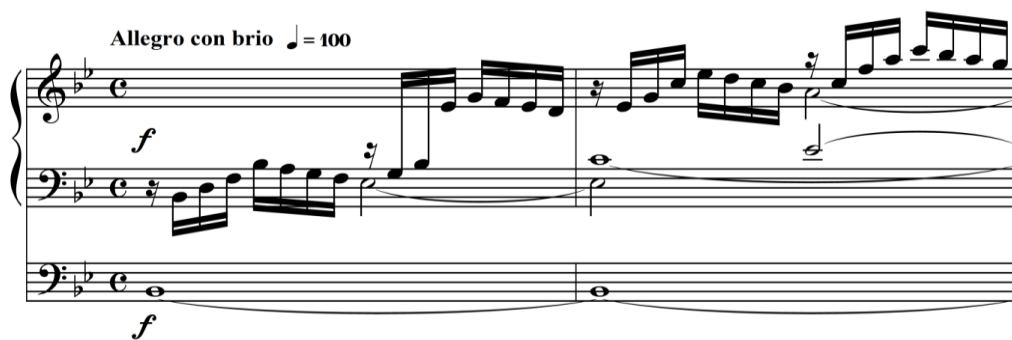
Пример 20. Соната № 1, I часть. Изложение первой строфы хорала (тема побочной партии или интермедия фуги) (тт. 40–44)



Пример 21. Соната № 1, I часть. Изложение третьей строфы хорала с контрапунктом темы фуги (тема побочной партии звучит одновременно с «прорывом» темы главной партии) (тт. 53–56)



Пример 22. Соната № 4, I часть. Изложение главной темы сонатной формы в экспозиции или экспозиция первой темы фугато (тт. 1–2)



Пример 23. Соната № 4, I часть. Изложение главной темы сонатной формы в экспозиции или экспозиция первой темы фугато с сопровождением (тт. 22–24)



Пример 24. Соната № 4, I часть. Главная тема сонатной формы в экспозиции или экспозиция первой темы фугато без сопровождающих голосов (тт. 22–24)



Пример 25. Соната № 4, I часть. Разработка сонатной формы или свободная часть фугато, совместное проведение двух тем (тт. 48–50)



2. Список органных сочинений Ф. Мендельсона-Бартольди

Название опуса		Дата создания	Редактор	Примечание
Пять маленьких пьес	Фуга <i>d-moll</i>	03.12.1820	Вм. А. Литл (Wm. A. Little)	
	Фуга <i>g-moll</i>	12.1820		
	Фуга <i>d-moll</i>	06.01.1821		
	Без названия, <i>d-moll</i>	12.1820		
	Прелюдия <i>d-moll</i>	28.11.1820	Л. Альтман (L. Altman)	
[Toccata] <i>d-moll</i>		До 28.11.1820	*	
Фантазия [<i>g-moll</i>] и фуга		До 17.09.1823	Вм. А. Литл	На материале Симфонии № 12
Хоральная прелюдия с тремя вариациями	<i>Wie gross ist des Allmächt'gen Güte</i>	30.07.1823 – 02.08.1823	Вм. А. Литл	
<i>Andante D-dur</i>		09.05.1823	Вм. А. Литл	
[Пассакалья] <i>c-moll</i>		10.05.1823	Вм. А. Литл	
Органная пьеса <i>A-dur</i>		24.08.1829 – 01.09.1829	Вм. А. Литл	Была написана для свадьбы Фанни Мендельсон, утеряна, использована в I части Сонаты № 3.
Хоральная обработка <i>e-moll</i>	<i>Nimm von uns, Herr</i>	около 1830	*	
<i>Nachspiel D-dur</i>		08.03.1831	Вм. А. Литл	Была использована в Сонате № 2
<i>Andante con moto g-moll</i>		11.07.1833	Вм. А. Литл	
Две фуги для органа, посвящены Т. Аттвуд.	<i>C-dur</i>	Примерно 11.01.1835	Вм. А. Литл	Использована в ор. 37 № 1
	<i>D-dur [Fughetta]</i>			Использована в ор. 35 № 2
Три прелюдии и фуги ор. 37	Прелюдия и фуга <i>c-moll</i>	02.04.1837, 30.07.1834	Вм. А. Литл	
	Прелюдия и фуга <i>G-dur</i>	04.04.1837, 01.12.1836		
	Прелюдия и фуга <i>d-moll [pro organo pleno]</i>	06.04.1837, 29.03.1833		
Фуга <i>c-moll</i> [в четыре руки]		11.01.1835	*	
Фуга <i>D-dur</i> [в четыре руки]		11.01.1835	*	
Фуга <i>e-moll</i>		13.07.1839	И. Бонфилс (J. Bonfils)	
Фуга <i>C-dur</i>		14.07.1839	И. Бонфилс	Использована в IV части Сонаты № 2
Фуга <i>f-moll</i>		18.07.1839 вторая версия 10.09.1844	Л. Альтман	Связана с I частью Сонаты № 1
Хоральная прелюдия	[<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i>] <i>d-moll</i>	примерно 08.1840	-	
Прелюдия <i>c-moll</i> . Для Е. Дибдин		09.07.1841	Л. Альтман	
Три маленькие пьесы	<i>Andante F-dur</i>	21.07.1844	Вм. А. Литл	* датирует 28. 12.1844
	<i>Allegretto d-moll</i>	22.07.1844		Использовано во II части Сонаты № 5
	<i>Allegro d-moll / D-dur</i>	25.07.1844		
Две пьесы	<i>Andante</i> с вариациями <i>D-dur</i>	23.07.1844	-	
	<i>Allegro B-dur</i>	31.12.1844		

<i>Andante. Con moto A-dur</i>		17.08.1844	*	
<i>Allegro D-dur</i>		09.09.1844	*	
Хорал <i>A-dur</i>		10.09.1844	-	Использована для Сонаты № 1
<i>Moderato C-dur</i>		после 02.01.1845	*	
<i>Allegro assai C-dur</i>		до 02.01.1845	*	
Хорал <i>As-dur</i>		10.09.1844	*	
Шесть сонат ор. 65	Соната № 1 <i>f-moll / F-dur</i>	12.1844	-	
	Соната № 2 <i>c-moll / C-dur</i>	12.1844		
	Соната № 3 <i>A-dur</i>	17.08.1844		
	Соната № 4 <i>B-dur</i>	02.01.1845		
	Соната № 5 <i>D-dur</i>	09.09.1844		
	Соната № 6 <i>d-moll / D-dur</i>	27.01.1845		
<i>Andante alla marcia B-dur</i>		02.01.1845	Вм. А. Литл	Использована для Сонаты № 4
<i>Andante sostenuto D-dur</i>		26.01.1845	Вм. А. Литл	Использована для III части Сонаты № 6
Фуга <i>B-dur</i>		02.04.1845	-	Использована для Сонаты № 4
Хорал <i>D-dur</i>		1844–1845	-	Использован для ор. 65

* Издана и упоминается только в лейпцигском полном собрании сочинений Мендельсона²⁹⁵ (запланировано 80 томов нотного материала и около 75 томов с письмами и иными документами²⁹⁶).

²⁹⁵ Mendelssohn Bartholdy F. Orgelwerke (Urtext): Ibid.

²⁹⁶ Подробнее об издании: URL: <https://www.saw-leipzig.de/de/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy>. (Дата обращения: 21.03.2023).

3. Перевод фрагментов книги Й. Хэтвея «Анализ органных произведений Ф. Мендельсона, изучение особенностей их структуры»²⁹⁷

Органные произведения Мендельсона²⁹⁸. Эти „Sechs Sonaten für die Orgel” [«Шесть Сонат для органа»] и „Drei Präludien und Fugen”²⁹⁹ [«три прелюдии и фуги»] не нуждаются в моем представлении, и я могу уверенно сказать, что все именитые органисты мира играют их. И столь же много юных начинающих, тех, кто однажды погрузился в красоты одной из них и с нетерпением ждет момента, когда сможет сыграть все шесть! Цель этой работы – не критиковать или давать советы по исполнению, а рассмотреть эти произведения одно за другим и прокомментировать их структуру, анализируя их различные черты. В основном это нужно студентам, стремящимся их играть, так как, благодаря полученной информации о средствах, использованных композитором, они смогут сделать более осмысленную и глубокую интерпретацию, создать целостный образ.

Мы все знаем крылатое выражение «чем ближе знаешь, тем больше презираешь», и хотя более близкое знакомство вряд ли может вызвать презрение к произведениям такого масштаба, оно часто заставляет нас игнорировать или проходить мимо их красоты и интересных черт, которые в менее известных произведениях мы бы выделили с большей готовностью. Ученикам в процессе работы над произведением необходимо не только совершенствовать исполнение, но и параллельно с этим определять характерные структурные черты. Учить пьесы нужно с самых основ, это советует всем своим студентам по классу фортепиано Арабелла Годард³⁰⁰. Если вы тщательно изучили какое-то выдающееся произведение, то ваш труд

²⁹⁷ Hathaway J. W. G. An Analysis of Mendelssohn's Organ Works : a Study of Their Structural Features. Цит. изд.

²⁹⁸ До конца XIX века было издано значительное количество работ с описанием творческого пути Ф. Мендельсона-Бартольди, в том числе и опубликованной переписки (те издания, с которыми нам удалось ознакомиться, будут приведены в конце данного приложения). Но исследований, освещающих его органное творчество, не было. Первой книгой, посвященной его органному творчеству в целом, стала работа Йозефа Хэтвея «Анализ органных произведений Ф. Мендельсона: изучение особенностей их структуры», изданная в 1889 году в Лондоне (до этого была написана лишь статья: *Edwards F. G. Mendelssohn's Organ Sonatas // The Musical Times and Singing Class Circular. — Vol. 42, № 706 (Dec. 1, 1901). — Pp. 749–798*). Об авторе исследования — Джозефе Вильяме Георге Хэтвее (15 ноября 1870 – 18 февраля 1956) — информации практически нет: http://imslp.org/wiki/Category:Hathaway,_Joseph_William_George. (Дата обращения: 20.01.2013). Известно, что он — композитор, написавший ряд песен, произведений для хора. Из его аналитических работ известной является лишь книга об органном творчестве Феликса Мендельсона.

²⁹⁹ Шесть сонат для органа op. 65 и три прелюдии и фуги op. 37.

³⁰⁰ Arabella Goddard (Арабелла Годдард), 1836–1922, английская пианистка, гастролировавшая в Европе, Америке, Австралии и Индии. Также преподавала в Королевском колледже музыки с момента его открытия в 1883 году. Подробнее о ней см.: *Howes F. Goddard (Godart) Arabella // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 Vol. Vol. 10. P. 70.*

обязательно принесет плоды. Следовательно, цель данной работы, какой бы далекой она ни была от той, которой ей следовало бы быть, – представить читателю главные характеристики этих произведений в том виде, как они есть. Композиционное строение сонат настолько различно, что в каждой из них форма и идея разворачиваются по-новому. Простой контрапункт есть во всех самых профессиональных произведениях для органа. Он может быть использован в большей или меньшей степени, так как мощь органа в этих тянущихся звуках требует имитационного письма. И помимо этого, контрапункт придает достоинство и массивность этому самому торжественному инструменту, который ассоциируется во всем мире с сакральными строениями и религиозными церемониями. Следовательно, и Мендельсон – мастер полифонического искусства, глубоко опирающийся на стиль своего великого предшественника Баха, – часто использует контрапункт в этих сонатах; и все, кроме пятой, включают полные развернутые фуги.

Чтобы придать этим сонатам характер ещё более церковных произведений, Мендельсон часто цитирует знаковые хоралы. Необходимо иметь в виду, что в Германии хоралы ассоциировались с религиозным содержанием. Так, каждый хорал сообщает немецкому уму какой-то конкретный стих или гимн, с которым связана та или иная мелодия точно так же, как «Пребуди со мной» воздействовал бы на нас. Исключая пятую, где композитор использовал хорал как вступление, не развивая его в последующих частях; в остальных случаях он работал с хоралом, внедряя его как неотъемлемый элемент целого. Во второй и четвертой сонатах Мендельсон не использует хорал вообще. Таким образом, эти органнeе сонаты определенно являются церковными и специально предназначены для исполнения в местах богослужений. Вся их экспрессия дышит возвышенностью и благородством, необходимыми для сочинений такого рода, для достойнейших из целей, и исполняются они на благороднейших инструментах. Итак, здесь Мендельсон едва ли предстает перед нами как мелодист, гений которого мы видим в «Песнях без слов»; или как популярный Мендельсон, так глубоко внедренный в сердца английских любителей музыки; но он предстаёт перед нами как огромный, гигантский Мендельсон – владелец молота Тора, которого мы знаем по таким произведениям, как хор «О великая глубина» из оратории «Павел», или по другим родственным хорам; Мендельсон, почитаемый музыкантами, глубокий ученый и гений.

Соната № 1 *f-moll* состоит из четырех частей: (I) *Allegro moderate e serioso*, (II) *Adagio*, (III) *Andante recit.*, (IV) *Allegro vivace assai*. Первая часть (*Allegro moderate e serioso*) начинается с трех аккордов.

Затем следует их секвентное повторение на терцию ниже, но на этот раз с затактовой нотой, подводящей к четверти. Этот мотив из четырёх нот открывает первую часть. Такты до 13-го следует рассматривать просто как вступление к фуге, экспозиция которой начинается двумя тактами раньше.

Никакой ремарки по этому поводу нет³⁰¹. Сама fuga начинается в 11-м такте со следующей темы.

Ответ тональный с тремя не повторяющимися противосложениями. В конце экспозиции fugи, то есть, после того, как тему можно было услышать четыре раза, начинается длинный эпизод, основанный главным образом на первых четырех нотах темы, завершающийся полным кадансом на минорной доминанте (*c-moll*). Завершения такого рода необычны для fug, замечает мистер Джеймс Хигс, «исключая окончание всей композиции; так как, несмотря на логику гармонического оборота D – T, который является совершенным кадансом, всё же, когда это происходит в развитии fugи, он становится не точкой покоя, а, напротив, отправной, новой точкой для того или иного голоса». Вся часть является исключительной с точки зрения формы fugи, а завершение здесь служит только для показа темы хорала, который начинается в параллельной тональности *As-dur*. Между первой и второй, а также второй и третьей строфами хорала мы слышим тему fugи, сначала целиком, а затем с изменениями в конце. В третьей строфе, а не после неё как было прежде, мы встречаем оригинальное сочетание и на протяжении четвертой строфы хорала с продолжением в один такт и окончанием в *f-moll* (на тонике), после двух «попыток» вступает тема, в то время как хорал заканчивается в последних двух тактах, контрапунктируя с темой в обращении. Здесь хорал отступает, и fuga развивается непрерывно на протяжении семнадцати с половиной тактов, в течение которых тема проходит во всех четырех голосах. После этого следует эпизод, основанный главным образом на первых четырех нотах темы. В этот момент хорал звучит снова.

Обратите внимание, что здесь тема используется в обращении. Посмотрим на изложение хорала, который проводится в простейшей форме, и с простой гармонизацией³⁰², как кажется на первый взгляд. А теперь посмотрим, как в двух других примерах он звучит с более сложной гармонией: в первом случае – с темой fugи в первоначальном виде, а во втором – в обращении. Это демонстрирует, каким образом одна и та же идея может предстать в очень разных видах. Затем следует секвенция на терцию ниже, с необходимым изменением гармонизации в *b-moll*, отделённая от примера 6 четырьмя аккордами, основанными на первых четырех нотах темы в прямом движении, и затем снова в *c-moll*. После этого идет краткая стретта³⁰³, основанная на первых четырех нотах темы с проведением хорала и темы fugи в педали, свободная часть которой служит контрапунктом к трем строфам хорала, оканчиваясь в *f-moll* (на тонике). Отсюда начинается стретта на тоническом органном пункте в педали, слишком длинная для цитирования здесь. Обращает на себя внимание, как композитор работает с

³⁰¹ В то время как в Сонатах № 2 и № 6 Мендельсон озаглавливает части “*Fugue*” (прим. пер.).

³⁰² Изложение хорала в виде канционала.

³⁰³ В российском музыковедении принято классифицировать данный вид стретты как «ложная стретта» (прим. пер.).

темой: сначала она появляется в прямом движении, а затем в обращении, после чего одновременно [и в прямом движении и в обращении]³⁰⁴.

Далее процесс поворачивается вспять, тема проводится в прямом движении в партии педали и в обращении на мануале. Кульминация приходится на гармонию VI ступени *Des-dur* и часть завершается цитатой строфы хорала.

Adagio (красивая небольшая часть) вносит сильный контраст к предыдущей части, и хотя композиционно она проще первой части, но все же интересна. *Adagio* написано в параллельной тональности к первой части *As-dur*. Начинается часть с изложения двух четырехтактовых фраз, последняя из них оканчивается половинным кадансом на доминанте. Эти же фразы повторяются октавой выше с полным кадансом на тонике. После этого излагается новая четырехтактовая фраза, повторяющаяся затем октавой выше. Двухтактовая фраза с секвентным повторением и три четырехтактовые фразы, оканчивающиеся в *Es-dur*, *b-moll* и *Es-dur* (соответственно) возвращают нас к повтору начала мелодии, звучащей на сольном регистре, следующие восемь тактов той же мелодии слышатся внутри части. В пятнадцати тактах от конца вступает педаль на тоническом органном пункте и звучит до завершения части.

Наиболее интересны здесь мотивы-напоминания из начала формы.

Andante recit., как следует из самого названия, не имеет типовой формы. Это дуэт, образующийся между двумя мануалами, – излюбленный прием Мендельсона, который часто встречается в этих сонатах. Аналогичные этому примеры мы найдем во второй и четвертой сонатах. Фразы дуэта перемежаются мощными, полнозвучными аккордами органа³⁰⁵. Примерно в середине части потрясающий эффект достигается путем арпеджирования, что создаёт эффект «вырастания» и звукового усиления аккорда до самого полного звучания.

На самом деле первые три ноты не слышны вообще, но сразу же происходит нарастание к последнему аккорду, проникающему сквозь изысканную тишину. Это создаёт эффект звучания двух разных инструментов: одного (реального) вблизи, а другого (нереального) издали, словно это «иллюзорная музыкальная мечта». Если бы аккорд был взят сразу, одним нажатием, эффект хотя и не разрушился бы, но был бы испорчен. Студенты заметят, как с энгармонической заменой последней ноты *As* на *Gis* в только что приведённом примере (образуя субдоминантовый квинтсектаккорд с альтерированной четвёртой ступенью), модуляция направляется в далёкую тональность *d-moll*. Этот приём повторится четырьмя тактами позже, в этот раз приведя нас в тональность *e-moll*, и затем, довольно любопытно, заменив *Gis* обратно на *As* и другие ноты на их энгармонизмы, мы возвращаемся к теме в основной тональности. Здесь имеет место короткий пример канона.

Обратите внимание на разрешение аккорда с альтерированной шестой ступенью в *As-dur*. Нежелательно вводить такую последовательность в

³⁰⁴ Комментарий наш — Е. П.

³⁰⁵ В этом месте, возможно, имеет место цитата из *Credo* И. С. Баха.

экзаменационную работу, так как в расположении третьего аккорда могут найтись ошибки.

Начинается четвертая и последняя часть *Allegro assai vivace*, открывающаяся этой фразой.

В восьмом такте во время модуляции в тональность доминанты, левая рука проводит тему.

Вскоре после этого тема проводится в первоначальном варианте в *E-dur*, затем в *a-moll*, *A-dur* и *D-dur*, что приводит к последовательности: $D_{53} - VII_{7\text{ум.}}$ с общим отдаленным аккордом Ges_6 . Си дубль бемоль приводит к As с задержанием к квартовому тону, с последующим разрешением³⁰⁶ и появлением темы в *Des-dur*. Когда тема появляется в следующий раз, она проводится в основной тональности, но с контрапунктирующим новым энергичным мотивом³⁰⁷. Этот мотив впоследствии сопровождает тему во всех ее разнообразных проведениях, но больше не слышен самостоятельно.

Появление новой фразы, которая непосредственно разрабатывается в тональности *F-dur*, соответствует началу новой фазы развития.

Следующее, на что следует обратить внимание, – это восходящий пассаж на доминантовом органном пункте в педали, построенный на (Пример 14). уменьшенном септаккорде VII ступени к общему аккорду в его первом обращении. После этого идет краткая стретта, ведущая к повторению первой фразы на тоническом органном пункте. Вторая фраза также проводится на тоническом органном пункте, но используются лишь первые четыре ноты. Это подводит нас к двум длинным арпеджио, дополненным совершенным кадансом, которым завершается соната.

Хорал. Следуя примеру Баха, Мендельсон тяготел к работе с хоралом как с неотъемлемым разделом части. Примером тому может служить его Реформационная симфония, в которой хорал „*Ein' feste Burg ist unser Gott*“³⁰⁸ играет очень важную роль, а также увертюра к оратории «Павел», в которой

³⁰⁶ Й. Хэтивэй обращает внимание читателя на функциональную модуляцию из тональности *D-dur* в тональность *Des-dur* через цепочку отклонений: *D-dur* — *g-moll* — *c-moll* — *f-moll* — *V/b-moll* — *Des-dur*, образованных секвенцией $V_2 / IV - VII_2^{\text{ум.}} / I - VII_6^{\text{ум.}} / IV^{\text{Г.}} - IV = I_{53}$. Последнее звено секвенции заканчивается своеобразным прерванным оборотом: $VII_6^{\text{ум.}} / IV - VI_6$, последний аккорд оказывается секстаккордом IV ступени в новой тональности, и после этого следует заключительный каданс, описанный Хэтивэем. Мы приведём здесь целиком цифровку данного фрагмента от такта 27 до такта 39. Квадратными скобками отмечены границы звеньев секвенции. (*D-dur*) $I_{53} - [V_2 / IV - VII_2^{\text{ум.}} / I - VII_6^{\text{ум.}} / IV^{\text{Г.}} - (g-moll) IV = I_{53}] - [V_2 / IV - VII_2^{\text{ум.}} / I - VII_6^{\text{ум.}} / IV - IV = I_{53}] - [V_2 / IV - VII_2^{\text{ум.}} / I - VII_6^{\text{ум.}} / IV - IV = I_{53}] - [V_2 / IV - VII_2^{\text{ум.}} / I - VII_6^{\text{ум.}} / IV -] VI_6 = IV_6 - IV_6^{\text{гарм.}} - V_7^{*3} - V_7 - I_{53}$ (*Des-dur*). (Прим. пер.).

³⁰⁷ Здесь имеет место не мотив, сопровождающий тему, а экспозиция фуги с аккомпанементом, трактованная по-романтически свободно. Об этом см.: *Поризко Е.* К вопросу о взаимодействии сонатной формы и фуги в органных сонатах ор. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди. Цит. изд. С. 47–56.

³⁰⁸ «Град крепкий — Бог наш, и оплот» или «Господь нам крепость и оплот» (слова и музыка М. Лютера, 1529), перевод названий приведён по следующему сборнику гимнов: Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской церкви. . Цит. изд.. С. 501.

композитор использует хорал „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“³⁰⁹. Его же он вводит в номер «*Проснитесь, голос к вам взывает*». Это лишь два примера, остальные могут вспомнить сами читатели. Два хорала, которые были использованы в этих сонатах, хорошо известны, а два, возможно, были сочинены самим Мендельсоном³¹⁰. Из двух хоралов, которые он использовал, наиболее известен хорал из шестой сонаты. Он является переложением текста молитвы «*Отче наш*», выполненным Лютером, в котором каждый куплет начинается с одной из частей молитвы, – так, открывается хорал словами „*Vater unser im Himmelreich*“³¹¹ (под этим названием он известен); второй куплет начинается с „*Geheiligt werd' de Name dein*“³¹², третий – с „*Es komm' dein Reich zu dieser Zeit*“³¹³, и так далее. Бах, возможно, сделал больше других в своей стране для распространения этого хорала. Он использовал его в „*Johannes Passion*“³¹⁴ и в менее известных произведениях: „*Nimm von uns, Herr, du treuer Gott!*“³¹⁵ [«Избавь нас, Господь, верный Бог»], „*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*“³¹⁶ [«Господь, твои глаза возведены к вере»] и „*Es reifet euch ein schrecklich Ende*“³¹⁷ [«Вас ожидает ужасный конец»]. В наше время он приведен в сборнике гимнов под номером 118. Намного более ранняя форма этой мелодии показана в следующем примере, взятом из „*Der Evangelische Kirchengesang*“ [«Евангелический сборник песнопения»] Карла фон Винтерфельда, датировавшего её 1537 годом. Она в дорийском ладу.

Хорал, использованный в третьей сонате, также лютеранский, и был написан или аранжирован им в ритмической версии сто тридцатого псалма

³⁰⁹ «Пробуждайтесь! — Раздаётся Глас» (слова и музыка Ф. Николаи, 1599 год). Перевод названия дан по: Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской церкви. Цит. изд. С. 148–149.

³¹⁰ Вероятно, в Англии хорал „*Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*“ [«Святая воля Божия свершается все времена»], перевод по изданию: Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской церкви. С. 318–319), который Мендельсон цитирует в Сонате № 1, был не так широко известен. Поэтому Й. Хэтвэй не указывает на него как на цитируемый, а принимает за сочинённый самим Мендельсоном. В то же время в Сонате № 5 хорал, по-видимому, сочинён самим Мендельсоном. Подробнее об этом было сказано в тексте настоящей работы.

³¹¹ «*Отче наш суций на небесах*». Это канонический перевод данной молитвы, который употребляется в евангелическо-лютеранских церквях России (прим. пер). Краткая информация о хорале: слова М. Лютера (1539), музыка XIV века в обр. М. Лютера. Данные приведены по: Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской церкви. С. 397.

³¹² «Да святится имя твое».

³¹³ «Да прибудет царствие твое».

³¹⁴ «Страсти по Иоанну».

³¹⁵ Кантата И. С. Баха BWV 101. «Отними от нас, Господь, праведный Боже».

³¹⁶ Кантата И. С. Баха BWV 102. «О, Господи! Очи Твои не к истине ли обращены?».

³¹⁷ Кантата И. С. Баха BWV 90. «Се уготован ужасный конец».

„*Aus tiefer Noth schrei ich zu dir*“³¹⁸. Он написан во фригийском ладу. В одноименной кантате Бах использует эту мелодию хорала сначала целиком, а затем трактует первую строфу в качестве темы фуги. Следующий пример взят из сборника Винтерфельда „*Evangelische Kirchengesang*“, в котором хорал датируется 1524 годом.

³¹⁸ «Из бездны бед» или «Из сердца глубины мой глас» (слова и музыка М. Лютера, 1524 год). Дано по: Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской церкви. Цит. изд. С. 222.

4. Перевод вступительной статьи К. М. Шмидта к изданию Сонат для органа оп. 65³¹⁹

Шесть органных сонат представляют собой веху в обращении композиторской активности к органной музыке. Этот период возобновления интереса к органной музыке, продлившийся с июля 1844 до лета 1845, после перерыва в несколько лет, был ознаменован выходом первого лондонского издания органных сонат в сентябре 1845 года по инициативе английского издателя Чарльза Ковентри, главы издательства Ковентри и Холльер [*Coventry & Hollier*]. 25 июля 1844 Мендельсон написал своей сестре Фанни Хенсель: «Я – ради гонорара – обещал английскому издателю целый сборник пьес для органа [...]».

Действительно, композитор писал «одну [органную пьесу] за другой» для Ковентри, как он сообщал Фанни в том же самом письме. Три пьесы были уже закончены к моменту написания письма, и в тот же день была дописана четвертая пьеса. Первая фаза сосредоточенной работы над органными произведениями датируется с 21 июля по 10 сентября 1844. Два перерыва в несколько недель каждый прерывали этот интенсивный творческий период, в течение которого было написано в общей сложности 11 пьес. <...>

Однако планы Мендельсона выходили за рамки этих одиннадцати пьес, и в это время он понял, что ему потребуется еще три месяца, чтобы закончить сборник для Ковентри. 24 сентября он сообщает английскому издателю: «[...] органные пьесы закончены, и если я смогу, то вышлю их Вам до конца года». Письмо Мендельсона к Клингеману³²⁰ от 5 ноября 1844 содержит первое упоминание о количестве пьес – двенадцать, – на котором он теперь остановился: «Я продолжаю работать над двенадцатью пьесами для органа из Содена (они почти закончены)». Название сборника, который Мендельсон подарил своей сестре Фанни в ее день рождения 14 ноября 1844 года, также обещало двенадцать пьес: «12 упражнений для органа». Однако в чистовик он переписал не более четырех пьес, отобранных из ассортимента произведений, законченных к 10 сентября.

Организация органных пьес оставалась неизменной до середины декабря. 17 декабря композитор сообщает в лейпцигское издательство *Breitkopf & Härtel*: «Я думаю, что в течение ближайших недель я также смогу выслать Вам свои органные пьесы (я хотел бы назвать их “12 упражнений для органа”), и затем, до конца зимы, Я надеюсь, что Вы примете их с Вашей обычной

³¹⁹ Schmidt, C. M. Preface. Ibid. P. I–XI.

³²⁰ Карл Хайнц Кёхлер в персоналиях к книге о Мендельсоне приводит следующие данные о нём: «Клингеманн, Карл Томас (1798–1862): прусский представитель в Лондоне, принадлежащий к кругу друзей Мендельсона. Автор стихотворений и либретти для друга» [„Klingemann, Karl Thomas (1798–1862): Preußischer Legationsrat in London, gehörte zum Freundeskreis Mendelssohns, schrieb auch Gedichte und Libretti für den Freund“]. Köchler K.-H. Felix Mendelssohn Bartholdy. Ibid. S. 279.

добротой!». И в тот же день он написал в лондонское издательство *Coventry & Hollier*: «Я надеюсь в скором времени послать Вам обещанные пьесы для органа; девять из них уже готовы, но я хочу дописать до двенадцати пьес, прежде чем отправлю их Вам». <...>

Действительно, после того, как Мендельсон отправил эти письма, он немедленно начал увеличивать количество пьес. Должно быть, он сравнительно рано решил написать более двенадцати пьес, так как его огромная работоспособность не оставляет и следа от предыдущих замыслов. В период между 19 декабря 1844 (или незадолго до этого) и 27 января 1845 он написал 15 пьес, одна из которых оставалась фрагментом. В течение второго периода сочинения органнх произведений в 1844/1845 Мендельсон работал в три этапа по несколько дней каждый. Первый – приблизительно с 19 по 21 декабря 1844 года, второй – с 28 декабря 1844 по 2 января 1845, и третий – с 26 по 27 января 1845. Кроме того, он создаёт Фугу *B-dur* и *Andante Recitativo f-moll*, которые, без сомнения, были написаны уже с учетом запланированного сонатного цикла. Нет никакой точной информации об упомянутых пьесах, но по исключительной выразительности видно, что это одни из последних органнх сочинений.

Несмотря на то, что эти работы, или, по крайней мере, те, что были написаны на первом этапе, первоначально сочинялись как отдельные пьесы, идея циклической связи пришла к Мендельсону очень рано. Общая концепция замысла, по-видимому, также включала части, которые еще не были написаны. В этом отношении его оптимизм был основан на удовлетворении от того, чего он уже достиг. После того, как были закончены семь пьес, он пишет Клингеманну 29 августа 1844 года: «Я написал довольно много органнх пьес, которые хочу в ближайшее время отправить в Ковентри, и в которых, как мне кажется, я достиг лучших результатов в использовании инструмента, чем раньше». В тот же день он послал Ковентри письмо: «Кроме того, я много работал над органными пьесами, которые Вы просили меня написать, и они почти закончены. Я хотел бы называть их “Три сонаты для органа” вместо “Волюнтари”. Скажите мне, подходит ли и такое название, если нет я думаю “Волюнтари” тоже подойдет, кроме того, я не знаю точно, что оно означает».

Идея трех сонат является первой из по крайней мере трёх концепций по объединению отдельных пьес в более крупные произведения. Тем не менее, трудно сказать, какое содержание для сонат предполагал Мендельсон, так как пьесы первого периода представляют настолько яркое разнообразие тональностей, форм и жанров, что их циклическое объединение кажется несколько умозрительным. Действительно, Мендельсон потом ещё раз отдалялся от концепции сонатного цикла. В ноябре 1844 года «Четыре упражнения для органа» временно вытесняют идею построения более крупных циклов, а композитор свёл свою рабочую концепцию с уровня сонат до уровня отдельных пьес, написанных с педагогической целью.

Именно во время последней фазы интенсивной композиторской деятельности (в декабре 1844 / январе 1845) Мендельсон принял решение опубликовать большинство органнх пьес, написанных в период с июля 1844

года, в форме шести сонат. Так, 15 февраля 1845 года он пишет Клингеманну: «Мои шесть сонат для органа закончены». В это время, однако, две пьесы, позже ставшие частью опуса 65, не были еще даже набросаны. И даже непосредственно во время печати композитор по-прежнему вносил значительные изменения как в организацию частей, так и в исполнительские указания. И несмотря на это, Мендельсон был уверен, что он уже завершил основную часть работы. Последние две части, которых еще не было в феврале, были завершены к апрелю, и десятого числа того же месяца композитор пишет своему издателю в Лейпциг: «Я уже завершил работу для органа, о которой я говорил Вам в начале прошлой зимы, но она получилась больше, чем я предполагал ранее. Сейчас это уже шесть сонат, в которых я попытался выразить мой взгляд на орган и органную музыку». 1 мая 1844 года он пишет Ковентри в Лондон: «Я прошу Вас сообщить мне, дошло ли до Вас письмо, которое я писал Вам несколько недель назад. В нём я сообщил, что написал своего рода органную школу в шести сонатах для органа [...]».

Это письмо значимо, поскольку подтверждает, что Мендельсон возвращается к педагогическому замыслу, который относился как к этим сонатам, так, возможно, и его органному творчеству в целом. Он уже и обозначил прелюдии, запланированные для опуса 37, «Этюдками» в письме Томасу Этвуду³²¹ от 11 января 1835 года, и назвал первую полную рукопись органных пьес 1844/1845 года, подаренную ко дню рождения (14 ноября того же года) его сестре Фанни, „12 Studien für die Orgel“ [«Двенадцать упражнений для органа»]. Теперь он пошел еще дальше, назвав шесть сонат для органа «Органной школой» – идея, которую Ковентри с радостью подхватил. Шесть недель спустя, когда полным ходом идет подготовка к печати и в Лейпциге, и в Лондоне, Ковентри присылает проект титульного листа в письме от 14 июля 1845 года; его первая строка гласит: «Мендельсон. “Школа для органистов”». Но Мендельсона больше не устраивает эта формулировка: возможно, он нашёл это заявление слишком прямолинейным или почувствовал, что сочинение может попасть не в ту категорию. Ковентри принимает его возражения и 27 июля 1845 подтверждает: «Название должно быть “Шесть больших сонат”. “Школу органистов” исключили из названия».

Обсуждения названия были таким образом завершены, и работа была издана в категории «Сонаты». Для широкого распространения пьес были напечатаны четыре первых издания: издательства Ковентри и Холльер в Лондоне, Брейткопф и Хартел в Лейпциге и Джованни Рикорди в Милане

³²¹ Карл Хайнц Кёхлер в персоналиях к книге о Мендельсоне приводит также следующие данные об Этвуде: «Атвуд, Томас (1765–1838): значимый английский органист, сочиняющий оперы и церковную музыку, был некоторое время учеником Моцарта в Вене (с 1783 до 1787)» [„Attwood, Thomas (1765–1838): Bedeutender englischer Organist, komponierte Opern und Kirchenmusik, war zeitweilig (1783 bis 1787) Schüler Mozarts in Wien“]. Köchler K.-H. Felix Mendelssohn Bartholdy. S. 273.

опубликовали их в один и тот же день – 15 сентября 1845; четвертое, издание Мориса Шлейсингера в Париже, было отложено до конца 1845 года.

Название сочинения привело в недоумение следующие поколения. Очевидно, Мендельсон вряд ли вкладывал в понятие органной сонаты что-то общее с фортепианными сонатами. Тот факт, что большинство частей были написаны как отдельные пьесы, а не как части цикла, вызвал вопрос относительно критериев, которые лежат в основе решения Мендельсона объединить их в «сонаты».

План Мендельсона ясен: он собирал отдельные части сонат из пьес, которые он уже написал, по принципу непосредственной или близкой тональной связи. Результат – расположение тональностей внутри сонат, напоминающее по своей простоте доклассический период, за исключением первой сонаты.

Все же объединяет их нечто большее, чем несколько поверхностные тональные соотношения. Мендельсон преследовал другую цель: создать хорошо уравновешенное и очень симметричное сочетание разнообразных по характеру и композиторской технике частей. Помимо хорала и виртуозного элемента, это ещё и fuga, а также *Adagio religioso* – широко распространенные в органной литературе того времени и наиболее ярко-характерные. Есть безошибочное ощущение, что каждая соната должна была включать хорал, фугу *Adagio religioso* и виртуозную часть. Удивительно, но все эти четыре элемента были полностью реализованы только в двухчастной Сонате № 3. В среднем разделе первой части композитор мастерски соединяет двойную виртуозную фугу с хоралом “*Aus tiefer Not*”; вторая часть добавляет «недостающий» элемент – *Adagio religioso*. Однако, эта парадигма, появляющаяся во вступлении к первой части Сонаты № 3, является особенно значимой: Мендельсон не обязательно воплощал четыре жанра в качестве отдельных частей, но соединял их вместе, свободно и неоднократно, в рамках одной части. Только *Adagio religioso* было принципиально исключено из таких сочетаний.

Особенно яркий пример соединения нескольких жанров прослеживается в первой части Сонаты № 1. На первый взгляд она, кажется, состоит из чередования разделов с мощным звучанием нейтральных тем и их секвентным развитием, которое приводит к первой строфе хорала „*Was mein, Gott will, das g'scheh allzeit*”. Но после более близкого рассмотрения выясняется, что, в то время, как «нейтральная» главная тема представлена в насыщенной фактуре, она ведет себя как тема фуги и разрабатывается согласно законам этой формы на протяжении всей части. Техника фуги играет решающую роль в структуре части, несмотря на то, что этого не видно на первый взгляд. Таким образом, вполне оправданно сказать, что Соната № 1 включает все четыре жанра. Возможно, именно из-за той роли, которую играет техника контрапункта в этой части, Мендельсон отказался от фуги, изначально задуманной в качестве отдельной части – fuga из *Andante sostenuto f-moll* (10 сентября 1844). Это намекает на возможность того, что в композиторском понимании цикла

каждый из четырех типов характера должен был появляться только единожды в пределах каждой сонаты.

Единственное исключение из этого правила – виртуозный элемент, поскольку, в то время, как Соната № 1 обходится без виртуозной части, у Сонаты № 4 их две. Особенно примечателен тот факт, что Мендельсон в органных сонатах приписывает решающую формообразующую роль виртуозному элементу. Поскольку из указанных четырех типов он единственный не имеет непосредственной или исключительной связи с органом, как в случае с фугой, хоралом и современной – для начала XIX века – формой религиозной экспрессии *Adagio religioso* как своего рода «характерной пьесой». Формальное и функциональное значение, которое свойственно виртуозности в этой манере, отражает страсть Мендельсона к игре на органе и большое удовольствие, которое он получал от этого инструмента и как композитор, и как органист.

Вступительная статья к изданию органных сонат Кристиана Мартина Шмидта. Написано в Берлине, осенью 2006. Перевод на английский язык осуществлен Роджером Клементом. На русский язык перевела Поризко Е. И. Санкт-Петербург, 2011 год.

5. Список иллюстративных материалов

Список таблиц

Таблица № 1	Цитаты в органных Сонатах op. 5	С. 57
Таблица № 2	Схема формы Прелюдии <i>G-dur</i> op. 37	С. 66
Таблица № 3	Сводная таблица строения сонатных циклов в органных Сонатах op. 65	С. 81
Таблица № 4	Фуги, обнаруженные исследователями в разных частях Сонат op. 65	С. 85
Таблица № 5	Виды фуг в органных сонатах Ф. Мендельсона-Бартольди	С. 86
Таблица № 6	Соната № 3, I часть. Общая схема формы	С. 99
Таблица № 7	Соната № 3, I часть. Соответствие строк хорала и разделов двойной фуги	С. 100
Таблица № 8	Соната № 5, II часть. Общее строение формы	С. 118
Таблица № 9	Соната № 1, I часть. Сопряжение формы фуги и сонатной формы	С. 135
Таблица № 10	Соната № 1, I часть. Общая схема формы	С. 138
Таблица № 11	Соната № 4, I часть. Строение сонатной формы	С. 142
Таблица № 12	Соната № 5, III часть. Сопряжение сонатной формы с зеркальной репризой и фуги	С. 144
Таблица № 13	Соната № 5, III часть. Общая схема формы	С. 145

Список аналитических схем

Аналитическая схема № 1	Тональный план проведения главной темы в сонатной форме. Прелюдия <i>G-dur</i> op. 37	С. 66
Аналитическая схема № 2	Соната № 1, IV часть. Фуга с сопровождением	С. 93
Аналитическая схема № 3	Соната № 1, IV часть. Строение фуги с сопровождением	С. 95
Аналитическая схема № 4	Соната № 2, IV часть. Фуга	С. 96
Аналитическая схема № 5	Соната № 2, IV часть. Фуга	С. 97
Аналитическая схема № 6	Соната № 3, I часть. Двойная фуга	С. 101
Аналитическая схема № 7	Соната № 3, I часть. Общий обзор двойной контрапунктической фуги	С. 101
Аналитическая схема № 8	Соната № 4, IV часть. Схема фуги	С. 105
Аналитическая схема № 9	Соната № 6, II часть. Аналитическая схема фуги	С. 106
Аналитическая схема № 10	Соната № 1, I часть. Схема фуги	С. 132
Аналитическая схема № 11	Соната № 1, I часть. Схема сонатной формы (без вступления)	С. 134
Аналитическая схема № 12	Соната № 4, I часть. Строение сонатной формы	С. 139
Аналитическая схема № 13	Соната № 4, I часть. Экспозиция фугато (такты 1–2)	С. 140
Аналитическая схема № 14	Соната № 4, I часть. Первый раздел свободной части фугато (такты 3–21)	С. 140
Аналитическая схема № 15	Соната № 4, I часть. Строение фугато	С. 141

Аналитическая схема № 16	Соната № 4, I часть. Совместное проведение двух тем (такты 48–49)	С. 141
Аналитическая схема № 17	Соната № 5, III часть. Схема сонатной формы	С. 144
Аналитическая схема № 18	Соната № 5, III часть. Аналитическая схема фуги	С. 144