

Е. И. Поризко

К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ И ФУГИ В ОРГАННЫХ СОНАТАХ Ор. 65 ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ

Один из наиболее авторитетных отечественных авторов, занимающихся историей органного искусства, Хуго Лепнурм, характеризуя органную музыку периода романтизма в целом, пишет следующее: «Уже Мендельсон понял, что по-настоящему хорошо разработать две темы средствами органа — достаточно сложная задача. Поэтому большинство композиторов в той или иной мере отказались от приемов разработать классическую сонатную форму» [1, с. 113]. С такой точкой зрения полностью совпадает и высказывание Кристиана Мартина Шмидта¹: «Очевидно, Мендельсон вряд ли вкладывал в понятие органной сонаты что-то общее с фортепианными сонатами»² [2, с. IX]. В этой статье присутствуют важные аналитические сведения, которые открывают новые аспекты в изучении органного творчества композитора. Однако, при всей ее ценности, на наш взгляд, автор, характеризуя органные сонаты Ор. 65, вероятно, не ставил своей задачей дать последовательный и развернутый анализ каждой из них. Он делает ряд заключений, касающихся общих формообразующих принципов во всех сонатах. Такая точка зрения подтверждается и обзором органных сонат Мендельсона, из которого видно, что цикл не является стабильным. В некоторых случаях он сближается с сюитой (например, сонаты № 6, № 2), в сонате № 3 цикл состоит всего из двух частей, в четвертой сонате сонатная форма отсутствует вообще. Такое формирование цикла является результатом того, что Мендельсон (как полагает Кр. М. Шмидт) задумывал сборник отдельных пьес и лишь в процессе работы решил объединить их в сонатные циклы³. В то же время более детальный анализ показывает, что полностью от сонатной формы Мендельсон не отказывается. На это указывает и Татьяна Рудольфовна Бочкова [3, с. 465–478] в статье, посвященной органному творчеству композитора. Об этом свидетельствует тот факт, что в сонатах № 1 (I часть), № 5 (II часть) присутствуют черты сонатности (контраст двух тем с их динамическим сопряжением и последующим тональным сближением), в то время как третья часть сонаты № 5 написана в сонатной форме с зеркальной репризой, которая соединяется с формой фуги. Вместе с тем анализ сонат Феликса Мендельсона позволяет обнаружить факты, которые дают возможность уточнить позиции различных авторов.

Представляется, что одним из важных аспектов творческого метода Мендельсона является соединение в рамках одной части двух принципов формообразования: сонатной формы и фуги. Можно наблюдать возможность такого соединения еще ранее — в творчестве венских классиков, которые наряду с мотивно-тематической разработкой

¹ Наиболее серьезной на сегодняшний день представляется его вступительная статья к изданию полного собрания органных сочинений Ф. Мендельсона-Бартольди, посвященная истории создания органных сонат Ор. 65 [2].

² *Obviously, Mendelssohn's concept of the organ sonata had hardly anything in common with, for example, the piano sonata* [2, p. IX] (здесь и далее перевод мой. — Е. П.).

³ Подробнее об этом: [2, p. I–X].

© Е. И. Поризко, 2012

использовали фугато и более свободные фугированные построения в зоне разработки. Примером могут служить сонаты Людвига ван Бетховена⁴. 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, Бетховен включил фугу как самостоятельную часть в сонатный цикл (Соната № 31 *f-moll* (IV часть)). Аналогичные примеры мы видим и в органных сонатах Мендельсона: № 6 *d-moll* (II часть), № 2 *c-moll* — *C-dur* (IV часть). Однако Мендельсон идет по пути наибольшего сближения этих двух форм, каждая из которых развивается согласно своим законам, соединяя их в единое музыкальное построение.

В данной работе предполагается сосредоточиться на рассмотрении двух случаев взаимопроникновения этих форм на примере первой части органной сонаты Ор. 65 № 1 *f-moll* и третьей части органной сонаты № 5 *D-dur*. В этих двух случаях при схожести замысла наблюдается существенное различие: так, в первой сонате основной формой является фуга, в то время как в пятой сонате основу составляет сонатная форма с зеркальной репризой.

Рассмотрим вначале строение частей, а затем приведем общую схему строения каждой из них.

Первая часть сонаты для органа № 1 (*Allegro moderato e serio, f-moll*) представляет собой яркий образец безупречного владения Ф. Мендельсоном-Бартольди композиторской техникой. С присущим ему мастерством композитор сочетает две формы в рамках одной части, в которой преобладают черты фуги, взаимодействующие с элементами сонатной формы⁵. Подобное слияние и взаимопроникновение является знаковым для романтизма и позволяет рассматривать часть сонаты с двух позиций (в том числе и одновременно) — как фугу и как сонату. Упомянутая часть сонаты состоит из двух разделов. Ее первый раздел либо оказывается вступлением к сонатной форме, либо выполняет функцию, аналогичную прелюдии в цикле «прелюдия и фуга». Второй раздел — собственно фуга с чертами сонатности.

Данная часть полностью соответствует принципам изложения и развития фуги, о чем свидетельствуют следующие признаки:

- экспонирование основного тематического материала осуществляется по принципам его развертывания в экспозиции фуги (с вступлением каждого последующего голоса с темой после полного изложения ее в предыдущем, с соблюдением тонального плана (T-D-T-D));
- строение заключительной части фуги на основе совокупности проведений темы в основной тональности;
- использование в свободной части преобразований темы, типичных для данного 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, das g'scheh allzeit*“⁶.

По сравнению с похожим случаем в третьей части пятой сонаты здесь фуга является основой формы (см. схему 1), на которую накладывает свой отпечаток сонатная

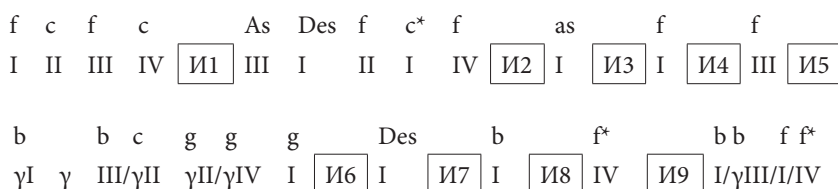
⁴ Подробнее анализ сонат Бетховена представлен в следующих работах: [4, 5, 6].

⁵ Имеет место еще одна музыкальная форма, созданная благодаря введению цитаты хорала, об этом подробнее будет сказано далее.

⁶ «Святая воля Божия свершается все времена», перевод дается по изданию: [7, с. 318–319].

форма. Это выражается в том, что fuga сохраняет строгий регламент; границы каждого из разделов формы можно точно выявить, проследив логику их развития. В сонатной форме при этом есть ряд факторов, которые не вполне типичны для данной формы. Так, например, масштабы главной партии и побочной не вполне соразмерны из-за того, что строфы хорала постоянно перемежаются с мотивами главной темы (в fuga это является естественной логикой развития, при которой чередуются проведения темы и интермедии). Хотя мы знаем возможность появления материала главной партии в зоне побочной, так называемого «прорыва» в побочной, но, как правило, это однократное явление, а в данном случае речь идет о чередовании контрастного материала. Приведем аналитическую схему fuga:

Схема 1. Аналитическая схема fuga. I часть Сонаты №1



* — с интервальными изменениями.

Основные факты, позволяющие говорить о чертах сонатности (см. табл. 1):

- наличие двух тем с ощутимым образным контрастом, интенсивным тональным и структурным сопряжением и развитием (это подчеркивается динамикой, сменной пульсацией: появление половинных после четвертных и восьмых);
- наличие тонального соотношения двух тем, типичного для тем экспозиции сонатной формы (*f-moll* — *As-dur* в экспозиции и одновременное проведение двух тем в репризе в *f-moll*, то есть с тональным подчинением);
- использование определенного типа тематического развития, который в теории музыкальных форм обычно квалифицируется термином *разработочность*⁷;
- реализация данной части по алгоритму, типичному для сонатной формы, условно говоря, бетховенского типа: вступление, экспозиция, разработка и кода с элементами разработки.

Приведем схему сонатной формы (см. табл. 1).

Таблица 1. Схема сонатной формы. I часть, Соната № 1

Вступление	Экспозиция			Разработка		Совместная реприза	Кода	
	11–60			60–93		93–107	107–129	
	Т.Г.П.	С.Ч. / Т.Г.П.	П.П.	1-й р-л / Т.Г.П.	2-й р-л / Т.П.П., Т.Г.П.	Т.Г.П. и Т.П.П. (<i>f-moll</i>)	1-й р-л / Т.Г.П.	2-й р-л / Т.П.П.
1–11	11–30	30*–40	40–60	63–77	77–93	93–107	107–121	121–129

/ Т.Г.П. — на материале главной темы.

⁷ Для него характерны: интенсивное секвентное развитие, вычленение в процессе развития отдельных мотивов, то есть мотивно-тематическая работа с материалом.

В следующей таблице (см. табл. 2) будет показано сопряжение этих двух форм.

Таблица 2. Сопряжение формы фуги и сонатной формы. I часть, Соната № 1

ТАКТЫ	ФУГА	ТАКТЫ	СОНАТНАЯ ФОРМА
1–11	«прелюдия»	1–11	вступление
11–20	экспозиция фуги	11–60*	экспозиция сонатной формы
21–93	свободная часть фуги	11–40	главная партия
		11–30*	тема главной партии
21–29	первый раздел свободной части	30*–40	связующая часть на материале главной темы
30–58	второй раздел свободной части, основанный на введении темы хорала „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit“	40–60	побочная партия
60–93	третий раздел свободной части, основанный на проведении темы в обращении и стреттном проведении темы	60–93	разработка сонатной формы
		63–77	первый раздел разработки на материале главной темы
		77–93	второй раздел разработки на материале побочной и главной партий
93–129	заключительная часть фуги	93–107	реприза
93–112	T в басу (f), девятая интермедия и стреттное проведение темы	93–107	динамизированная реприза главной и побочной партий в основной тональности
112–129	заключительная интермедия, состоящая из двух частей. Во второй части проводятся две заключительные строфы хорала	107–129	кода, из двух разделов. Первый раздел коды на материале главной партии. Второй раздел коды на материале побочной партии

* — не имеет четких границ.

Вместе с тем логика тонального развития и принцип развития материала, безусловно, имеют основные признаки сонатно-симфонического мышления композитора. Так, перед репризой сонатной формы и заключительной частью фуги появляются тональности субдоминантовой сферы (*Des-dur* тт. 77–81, *b-moll* тт. 82–86), после которых следует доминантовый предыкт (тт. 86–93).

Сопоставим анализ формы первой части сонаты № 1, выполненный несколькими авторами. Так, на наличие в данной части признаков сонатной формы указывает Т.Р.Бочкова: «В Сонате *f-moll* первая часть представляет собой контрастно-фантазийную композицию с некоторыми чертами сонатного *allegro*, где внутренне напряженной и активной первой теме, фугированно развивающейся с первых тактов экспозиции, противостоит протестантский хорал „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit“. Взаимодействие тем в процессе развития приводит к новому качественному результату — постулированию главенства этического, духовного начала, выраженного заключительно-утверждающим звучанием хорала в основной тональности *f-moll*» [3, с. 473]. Однако при более детальном рассмотрении видно, что эта «контрастно-фантазийная композиция» написана в двухчастной форме, подобной циклу прелюдии и фуги, в которой вторая часть — фуга. Первая, «активная, фугированно развивающаяся с первых тактов» тема, — это материал «прелюдии» первой части, основанный на поступенном, нисходящем аккордовом движении, с элементами декламационного начала. А вот тема фуги действительно

очень активная, с тритоном в ядре, но развиваться «фугированно с первых тактов экспозиции» она не может, так как начинается изложение лишь с 11 такта. Кр. М. Шмидт⁸ пишет: «На первый взгляд она [первая часть сонаты], кажется, состоит из чередования разделов с мощным звучанием и нейтральной темы, с ее секвентными преобразованиями и развитием, и проведением первой штоллы хорала „Was mein, Gott will, das g'scheh allzeit“. Но после более близкого рассмотрения выясняется, что „нейтральная“ главная тема представлена в плотно текстурированных частях, совсем как тема фуги, и разрабатывается согласно законам этой формы на протяжении всей части. Техника фуги играет решающую роль в структуре части, при том, что этого не видно на первый взгляд» [2, с. 10]. Итак, в данном случае, напротив, не охарактеризованы черты сонатности. Так же на наличие фуги в данной части указывает Джозеф Хэтвей [8]: «В тринадцатом такте мы видим показ фуги, начавшейся за два такта до этого. Никакой ремарки об этом нет. Сама фуга начинается в одиннадцатом такте со следующей темой...» [8, с. 7]⁹. Интересно мнение данного автора относительно той функции, которую здесь выполняет фуга: «На протяжении всей части, исключительной с точки зрения формы, фуга здесь служит просто для показа темы хорала» [8, с. 8]¹⁰. Возможно, для Мендельсона это действительно очень важный прием введения хорала, так как в органных сонатах он по-разному претворяет это сочетание: фуга и хорал в одновременном звучании¹¹.

Безусловно, что три автора правы, так как в форме наличествуют признаки как сонатной формы, так и фуги. Однако автору настоящей работы кажется, что наиболее точным будет определение данной формы как синтезирующей фугу с чертами сонатной формы. Интересна трактовка формы Дж. Хэтеем. Так как введение цитаты хорала также имеет свои формообразующие принципы, о чем будет сказано далее, путем анализа было установлено, что форма хорала, влияя на общую форму первой части сонаты, находится в подчиненном положении у фуги.

Отдельного рассмотрения требует вопрос *использования хорала*¹². Обычно Мендельсон в органных сонатах полностью цитирует все строфы хорала, как в третьей

⁸ 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 [2, p. X].

⁹ 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... [8, p. 7].

¹⁰ The whole movement is exceptional as regards fugue form, and the close here simply serves to introduce the chorale [8, p. 8].

¹¹ Анализ существующей литературы говорит о том, что данная тема на сегодняшний день представляется еще не достаточно изученной и нуждается в более детальном изучении.

¹² Текст хорала „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ («Святая воля Божия свершается все время») был создан Альбрехтом Прусским (Бранденбургским) в 1554 г. [7, с. 318] и положен на музыку, сочиненную Клауде де Сермизи еще в 1529 г. В то время как в немецком сборнике гимнов [9, с. 280–281] приводятся два различных хорала на одну мелодию, что являлось обычной практикой при создании хоралов, приводится дата 1540 г.; и автор *Geistlich Untwerpen* (Гейштлик Антверпен) как создатель непосредственно „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“, и хорала „Wies Gott gefällt, so gefällt mir auch“, текст которого написал Альбрехт Прусский (Бранденбургский) в 1554 г., а четвертую строфу — *Michael Praetorius* в 1609 г. Не менее интересные данные о данном хорале приведены на сайте [10],

и шестой сонатах. В данном случае он отступает от этого правила, что продиктовано, возможно, чертами сонатной формы, которая является одной из самых динамичных форм за счет столкновения двух тем (главной и побочной). Вспомним, что первая часть шестой сонаты представляет собой жанр хоральной вариации или вариации на тему хорала [11, с. 34], а в первой части третьей сонаты над мелодией хорала излагается двойная fuga с раздельной экспозицией.

Хотя в данном случае Мендельсон не цитирует полностью весь хорал¹³, о чем было сказано выше, но он мастерски вводит цитату, следующими средствами достигая эффекта полного цитирования хорала:

- сохраняется изложение по строфам, что создает иллюзию вступления следующих строф;
- сохраняется трехчастная форма хорала. Однако Мендельсон вводит изменения. Так, он заменяет пятую и шестую строку хорала на секвенцию, основанную на первой строфе хорала. Таким образом, из трехчастной формы с серединой на новом материале композитор делает трехчастную форму с развивающей серединой и кодой — проведением последних двух строк в одной тональности;
- тональное соотношение внутри строк и между строками несколько отличается. Так, первая и вторая строфа завершаются в *As-dur*, в то время как в хорале они должны были бы иметь соотношение (*f-moll/As-dur*). Но уже между третьей и четвертой строфами Мендельсон использует именно это соотношение. Таким образом, в целом соотношение оказывается близким к тональным соотношениям в хорале (первая строфа — *As-dur*, четвертая — *f-moll*). Такое тональное соотношение связано с тем, что первые четыре строфы хорала могут быть рассмотрены как изложение побочной темы в рамках сонатной формы. Аналогичные изменения имеют место в репризе. Возникает необходимость в еще одном проведении второй строфы на терцию выше, что приводит к тональному соотношению (*f-moll — b-moll — f-moll*). И для того чтобы придать всей форме завершенность, Мендельсон добавляет коду, повторяя две строфы в одной тональности (*f-moll — f-moll*).

Подобная работа композитора над хоралом создает в ощущении воспринимающего еще один пласт музыкальной формы — трехчастную с кодой. Об этом говорит

на котором опубликованы подробный каталог использованных И. С. Бахом хоралов и подробный справочный материал по истории создания хоралов. Согласно этому источнику, автором текста является Дюк Альбрехт Прусский и первое обращение к мелодии и создание текста относятся к 1547 г., а затем в 1555 г. неизвестный автор в Нюрнберге создал четвертую и заключительную строфы. В данных о мелодии хорала имя автора совпадает, лишь уточняется дата — 28 января 1528 г. Это мелодия одной из четырех песен, сочиненных Клаудем де Сермизи.

¹³ Мендельсон точно цитирует первые четыре строфы хорала, после чего повторяет первую строфу хорала в новой тональности (*Des-dur*), и она становится звеном неточной секвенции и проводится в тональности субдоминанты (*b-moll*) и доминанты (*C-dur*) к основной тональности. В мелодии хорала две последние строфы повторяют две первые. Мендельсон использует эту заложенную в хорале репризу для достижения большей тональной устойчивости и, исходя из тонального плана данной части, он переносит первую строфу из *As-dur* в *f-moll* (тт. 93–97 реприза сонатной формы, требующая тонального подчинения и контрапункт материала интермедии с проведением темы в основной тональности заключительной части фуги). Таким образом, заключительная восьмая строфа выводит нас снова в субдоминантовую сферу: композитор повторяет ее на терцию выше, чтобы вернуться в тональность *f-moll* и подвести к коде. В завершении части обе последние строфы проводятся в *f-moll*.

тот факт, что, несмотря на то что каждая из строф хорала проводятся самостоятельно, вместе они представляют собой последовательность со своей внутренней логикой и индивидуальными чертами. Хотя, безусловно, трехчастная форма находится в подчиненном положении по отношению и к фуге, и к сонатной форме.

Теперь рассмотрим третью часть сонаты № 5 *D-dur*. Ее композиция заслуживает особого внимания, так как в ней не используется какая-либо из типовых, устоявшихся и привычных нам музыкальных форм. Она написана в форме, сочетающей в себе признаки сонатной формы с зеркальной репризой и фуги. Отметим, что Дж.Хэтвей, тщательно проанализировавший сонаты, не распознал форму фуги в данном случае, настолько эти две формы здесь сплетаются, и сонатная форма как бы вуалирует фугу. Он пишет следующее: «Мендельсон часто использует контрапункт в этих сонатах [Ор.65], и все кроме пятой включают полные, развернутые фуги»¹⁴ [8, с.3–4]. Интересно, что Кр.М.Шмидт [2] не дает характеристики пятой сонаты во вступительной статье к изданию органных сочинений, возможно из-за того, что ее форма не вписывается в интересную концепцию, предложенную автором, поскольку в этой сонате не только присутствуют признаки сонатной формы, как во второй части, но и третья часть является сонатной формой с зеркальной репризой. При этом одной из существенных особенностей рассматриваемой части сонаты оказывается то, что экспозиция фуги совпадает с изложением побочной темы в экспозиции сонатной формы, и далее развитие обеих форм становится симультанным. Подобное развитие и завершение формы фуги оказывается возможным благодаря тому, что изложение побочной в начальной стадии носит тонально неустойчивый характер. Оно, казалось бы, более подходит для еще одного раздела — связующей или, условно говоря, вводной побочной темы. После нее у композиторов классической школы обычно излагалась собственно тема побочной партии, однако в данном примере изложения подобной, еще одной, причем тонально устойчивой, темы не следует. Первое проведение темы фуги, таким образом, проходит еще в рамках основной тональности (*D-dur*). Сказанное можно схематически представить следующим образом (см. табл. 3). Вначале покажем ее развертывание на уровне сонатной формы.

Таблица 3. Схема сонатной формы. III часть, Соната № 5

Место в форме	Экспозиция сонатной формы			Разработка сонатной формы		Реприза сонатной формы	
	Т.Г.П.	С.Ч./ Т.Г.П.	Т.П.П.	1 р-л/ Г.П.	2 р-л / П.П.	Т.П.П.	Т.Г.П.
тт.	1–17	18–29	30–62	63–73	74–103	104–111	112–139

Сравним это с развертыванием формы на уровне фуги (см. схему 2):

Схема 2. Аналитическая схема фуги. III часть, Соната № 5

D	A	D	h	fis/h/e	И1	g	И2	D	И3
I	II	III	I	II I III	I			I	
31–47 т.				48–79 т.		80–139 т.			

¹⁴ Mendelssohn makes a large use of counterpoint in these sonatas and every one except the fifth contains a fully developed fugue [8, p.3–4].

Как явствует из аналитической схемы, fuga в данном случае отвечает всем необходимым регламентам. Экспозиция — простая; свободная часть фуги начинается с интонационного проведения, после которого следует трехголосная стретта. Заключительная часть фуги также отвечает регламенту.

Сопоставим ниже в таблице (см. табл. 4) логику развития этих двух форм.

Таблица 4. Сопряжение сонатной формы с зеркальной репризой и фуги. III часть, Соната № 5

ТАКТЫ	СОНАТНАЯ ФОРМА	ТАКТЫ	ФУГА
1–62	экспозиция сонатной формы		
1–29	главная партия		
1–17	тема главной партии изложена в форме периода из трех предложений секвентно-повторного строения. Главная тема замкнута		
18–29	связующая часть на материале главной темы		
30–62	побочная партия	31–43	экспозиция фуги
63–103	разработка сонатной формы	44–85	свободная часть фуги
63–79	первый раздел разработки на материале главной темы	44–52	первый раздел
		53–79	первая интермедия
80–103	второй раздел разработки на материале побочной партии	80–82	T в сопрано (g)
		83–85	вторая интермедия
104–139	зеркальная реприза	86–139	заключительная часть фуги
104–111	реприза побочной темы в главной тональности	86–89	заключительное проведение темы в главной тональности
112–139	реприза главной темы	89–139	заключительная интермедия

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.

Попытаемся обобщить в таблицах общие формообразующие принципы обеих частей и сравнить их. В таблице (см. табл. 5) мы видим схему формы первой части Сонаты № 1, в которой показаны три уровня формы.

Таблица 5. Общая схема формы I части Сонаты №1

тт	ФУГА	тт	СОНАТНАЯ ФОРМА	тт	ХОРАЛ (трехчастная форма)
1–11	прелюдия	1–11	вступление		
11–20	экспозиция фуги	11–60*	экспозиция сонатной формы		
21–93	свободная часть фуги			40–62	первая часть трехчастной формы
		60–93	разработка сонатной формы	77–93	развивающая середина
93–129	заключительная часть фуги	93–107	реприза сонатной формы	93–107	сокращенная реприза трехчастной формы
		107–129	кода	121–129	кода
112–129	заключительная интермедия				

Ниже (см. табл. 6) приведена общая схема формы третьей части Сонаты № 5:

Таблица 6. Общая схема формы III части Сонаты № 5

ТАКТЫ	СОНАТНАЯ ФОРМА	ТАКТЫ	ФУГА
1–62	экспозиция сонатной формы		
		31–43	экспозиция фуги
63–104	разработка сонатной формы	44–85	свободная часть фуги
		86–89	заключительное проведение темы фуги
105–139	реприза сонатной формы	89–139	заключительная интермедия фуги

Сопоставление этих схем дает нам возможность увидеть, что в первом случае обе формы (фуга и сонатная) развиваются вместе с первых тактов, и лишь в зоне свободной части фуги вступает хорал. Во втором случае фуга «включается» в зоне побочной партии. Таким образом, при схожести двух случаев, они имеют разные формы в своей основе. В сонате № 1 основу составляет фуга, характеристику которой Т. Бочкова опускает, а в сонате № 5 — сонатная форма, характеристику которой, напротив, обходит вниманием Кр. М. Шмидт.

Мендельсон, обладавший обостренным чувством формы, мастерски совмещает логику развития сонатной формы с логикой построения фуги. Проявилось это на разных уровнях:

- сонатная форма выступает как форма второго плана (первая часть первой сонаты);
- форма фуги выступает как форма второго плана (третья часть пятой сонаты);
- логика развития материала в фуге, сходная с мотивно-тематической разработкой, привнесенная, разумеется, из сонаты. (Из темы вычленяется мотив, который разрабатывается, как в IV части второй сонаты, III части шестой сонаты, в которых тема проводится с терцовыми или секстовыми удвоениями.)

Феликс Мендельсон-Бартольди с уважением и любовью относился к творческому наследию и личности Иоганна Себастьяна Баха, хорошо знал музыку эпохи барокко. Об этом свидетельствует как его переписка [12–18], так и высказывания его современника Роберта Шумана [19–21]. Один из первых исследователей органной сонаты Ф. Мендельсона Дж. Хэтвей высоко оценил полифоническое мастерство композитора: «Мендельсон — великий мастер полифонического искусства, глубоко опирающийся на стиль своего выдающегося предшественника Баха» [8, с. 3]¹⁵. Закономерно, что фуга в творчестве Мендельсона занимает столь же значимое место, как и в творчестве И. С. Баха. Однако нельзя забывать о том, что Ф. Мендельсон-Бартольди жил, творил и чувствовал, как человек XIX века, со своим мировоззрением, психологическим типом личности. Поэтому методы развития музыкального материала, несомненно, проистекают из эстетических принципов романтического искусства, которое в области сонатно-симфонического цикла опиралось на достижения композиторов венской классической школы, особенно Людвиг ван Бетховена. Таким образом, в творчестве Ф. Мендельсона развитие сонатной формы и фуги идет по пути взаимодействия этих двух принципов формообразования.

¹⁵ Mendelssohn, a great master of the art of polyphony, following the example of his still greater predecessor Bach [8, p. 3].

Литература

1. *Леннурм Х.* Эпоха романтизма в органной музыке // История органа и органной музыки. Казань: Изд-во Казанской консерватории, 1999. С. 101–127.
2. *Schmidt C. M.* Preface // Felix Mendelssohn Bartholdy. Orgelwerke. Bd. I–II. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf&Härtel, 2005. Band I. P. I–X.
3. *Бочкова Т.* Феликс Мендельсон-Бартольди // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. М.: Музиздат, 2008. С. 465–478.
4. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. 3-е изд. М.: Музыка, 1986. 528 с.
5. *Способин И. В.* Музыкальная форма. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
6. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
7. Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской церкви. СПб.: Евангелическо-лютеранская церковь, 2009. 502 с.
8. *Hatway J. W. G.* An analysis of Mendelssohn's organ work a study of their structural features. London: Wm Reeves 83, 1898. 190 p.
9. Evangelisches Kirchen Gesangbuch. Ausgabe für die Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche. Hamburg: Friedrich Wittig Verlag, 1989. 734 S.
10. Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit. URL: <http://www.bach-cantatas.com/CM/Was-mein-Gott-will-das-gscheh-allzeit.htm> (дата обращения: 09.05.2011).
11. *Поризко Е. И.* К особенностям использования хора и фуги в органной сонате Феликса Мендельсона-Бартольди Op.65 № 6 d-moll // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. 2011. Вып. 1. С. 32–40.
12. *Hiller F.* Mendelssohn. Letters and recollections. London: Maximilian & Co, 1876. 223 p.
13. *Mendelssohn F.* Selected letters / ed. by W. F. Alexander. London: Swan Sonnenschein & Co; New York: Maximilian & Co, 1894. 133 p.
14. *Barassi C.* Lettere di Felix Mendelssohn-Bartholdy 1830–1847. Pt. 1–2. Milan: Ulrico Hoepli, 1895. Pt. 1. 442 p.
15. *Barassi C.* Lettere di Felix Mendelssohn-Bartholdy 1833–1847. Pt. 1–2. Milan: Ulrico Hoepli, 1895. Pt. 2. 443 p.
16. Letter fo Felix Mendelssohn to Ignaz and Scharlotte Moscheles. Boston: Ticknob & Co, 1888. 306 p.
17. *Mendelssohn-Bartholdy F.* Letters from 1833 to 1847 / transl. by Lady Wallace. London: Langman; Green: Longman: Robert & Green, 1863. 468 p.
18. *Mendelssohn-Bartholdy F.* Letters from Italy and Switzerland / transl. by Lady Wallace. Boston: Oliver Ditson & Co.; New York: C. H. Ditson & Co., 1861. 360 p.
19. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собрание статей. М.: Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.
20. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собрание статей. М.: Музыка, 1978. Т. 2 А. 276 с.
21. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собрание статей. М.: Музыка, 1978. Т. 2 Б. 278 с.

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.