

Е. И. Поризко

ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ: ЦЕРКОВНЫЕ ИЛИ СЕКУЛЯРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ?

Органное творчество Феликса Мендельсона-Бартольди — неотъемлемая часть репертуара органистов, ибо художественная ценность этих произведений единодушно признается музыкальной критикой. В отечественной музыковедческой литературе все чаще выходят работы, посвященные органному творчеству композитора [1–4]. Сопоставление трактовок сонат Ор. 65 отечественными и западными исследователями вызывает два различных взгляда на них как на произведения церковные. В отечественной традиции вопрос о принадлежности этих сонат к музыке церковной практически не освещен, тогда как в литературе зарубежной эти сонаты трактуются прежде всего как церковные¹. Вызывает несомненный интерес причина таких различий.

Необходимо отметить, что в данной статье определения «духовная» и «церковная» музыка используются как синонимичные, несмотря на существенное различие. Это становится ясно при сопоставлении двух традиций их использования: отечественной и зарубежной. Понятие «церковная музыка» в отечественном музыкознании обычно включает в себя относительно ограниченный ряд музыкальных произведений, в то время как «духовная музыка» охватывает более широкий круг музыкальных жанров и образов. Определенный ответ о причинах таких разных традиций восприятия дать сложно. Возможно, это связано с различием вероисповеданий и соответственно организацией церковной музыкальной жизни. При многоконфессиональности России основу составляет православное вероисповедание, в музыкальной жизни которого вообще отсутствует инструментальная музыка. Даже многие произведения русских композиторов, написанные для хора *a cappella* на тексты духовного содержания, не могут считаться, согласно православной традиции, произведениями церковными, но произведениями духовными. Кроме того, даже произведения, написанные в традиции православной богослужебной музыки на канонический текст, с соблюдением всех необходимых требований, в XIX столетии невозможно было ввести в церковный обиход

Поризко Екатерина Игоревна — студент, С.-Петербургский государственный университет; e-mail: eporizko@mail.ru

¹ В книге А. Клостермана «Церковное творчество Мендельсона-Бартольди» (исследователь приводит перечень всех церковных произведений с последующим анализом каждого из них) органное творчество Феликса Мендельсона-Бартольди входит в этот список. «Работа освещает (от исключений до ораторий) все церковные музыкальные композиции Мендельсона, включая органное, а также открытые позднее юношеские сочинения (перевод здесь и далее выполнен автором статьи)» [«Die Arbeit befaßt sich (unter Ausschluß der vollendeten Oratorien) mit allen kirchenmusikalischen Kompositionen Mendelssohns einschließlich der Orgelwerke, auch mit den seinerzeit noch nicht veröffentlichten Jugendwerken»] [5, S. 10]. Кроме того, в книге Хорста Нитшке «Энциклопедия Литурии. Богослужение, церковное искусство, церковная музыка» в разделе «Церковная музыка в духе романтизма и реставрации» вклад Мендельсона в органную музыку эпохи романтизма характеризуется следующим образом: «Наиболее важные произведения для органа принадлежат таким разносторонним композиторам, как Мендельсон, Лист» [«Die bedeutendsten Orgelkompositionen stammen von universellen Komponisten wie Mendelssohn, Liszt»] [6, S. 103]. Таким образом, не только органное творчество Феликса Мендельсона-Бартольди, но и органное творчество Мендельсона в целом относится к области церковной музыки.

без утверждения и благословения Синода. В западной традиции дело обстоит иначе. В самой литургии может участвовать не только хор, но и музыкальные инструменты. В подтверждение данной традиции западные церковные музыканты приводят, например, следующую цитату из Ветхого Завета: «Хвалите Его со звуками трубными, хвалите Его на псалтири и гусях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите его на звучных кимвалах, хвалите его на кимвалах громогласных. Все дышащее да хвалит Господа! Аллилуия!» (Пс. 150: 3–6).

Если говорить о традиции лютеранской музыкальной жизни (а Ф. Мендельсон-Бартольди был лютеранином), то она существенно отличается от традиции православной. В недрах лютеранского вероисповедания Дитрих Букстехуде вводит традицию знаменитых *Abend Musik*, а Иоганн Себастьян Бах создает кантаты согласно лютеранскому церковному календарю. Литературной основой гимнов и пассионов являются не только канонические, но и заимствованные из художественной литературы тексты². Основопологающим фактором становления лютеранской музыки послужило то, что Мартин Лютер активно выступал за распространение музыкальной жизни в церкви³. Он оставил яркие строки, характеризующее его отношение к музыке: «Я бы хотел от всей души восхвалить и поручить благоволению всех людей сей божественный и превосходящий дар — музыку» [10]; сам он был автором гимнов, многие из которых используются до сих пор⁴.

В отечественной литературе, касающейся вопросов литургической практики, особенности лютеранской литургии освещены мало. Одним из наиболее полных и доступных изданий на сегодня можно считать книгу «Лютеранская литургия» Лютера Рида. Однако музыкальная сторона литургии представлена, в ней к сожалению, лишь краткими комментариями, которые «относятся скорее к сфере смысла и настроения» [12, с. 229]. 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» [12, с. 228]. 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» [12, с. 230].

Остановимся подробнее на процессе импровизации во время богослужения. Сразу отметим, что импровизацию во время богослужения допускается заменить испол-

² О духовных текстах, послуживших основой для произведений И. С. Баха, информация приведена в книге [7], а о текстах, использованных Д. Букстехуде, — в книге [8].

³ «Лютер наслаждался полифоническим пением, и один из его друзей и коллег Иоганн Вальтер основал первое общество евангелических канторов в 1535 г. Исчезновение монастырских школ сменилось распространением музыки при дворе и в знатных домах» [«Luther had enjoyed polyphonic singing, and one of his friends and colleagues, Johann Walther [sic!], 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»] [9, p. 127].

⁴ Перечислим некоторые из них: «Ach Gott, vom Himmel sieh darein» (1523–1524), «Allein Gott in der Höh sei Ehr» (adaptation of Nikolaus Decius' original text) (1525), «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (Psalm 130) (1524), «Christ ist erstanden» (1533), «Christ lag in Todesbanden» (1524), «Christ unser Herr zum Jordan kam» (1524–1541), «Christum wir sollen loben schon» (1524), «Die Litanei» (1528), «Es woll uns Gott genädig sein» (1524), «Gelobet seist du, Jesu Christ» (1524), «Herr Gott, dich loben wir» [The German Tedeum], «Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand» (1529), «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» (verses 2–3) (1524), «Mit Fried und Freud, Nun komm, der Heiden Heiland» (1524), «Vater unser im Himmelreich» (1539), «Wär Gott nicht mit uns diese Zeit» (1524) (см.: [11]).

нением уже созданных музыкальных произведений. Приведем здесь некоторые высказывания об импровизации и ее назначении во время литургии. «Если тональность гимна отличается от тональности службы, органист переводит к этой последней, прежде чем священник начинает читать инвокацию. <...> Нетерпение, бездумность или нервность священника не должна мешать импровизации органиста, который должен перейти из одной тональности в другую» [12, с. 231]. «Талантливому и наделенному духовным различием органисту во время причастия можно доверить тихое музицирование. Использовать следует только церковную музыку — григорианскую, хоральную или другие церковные мелодии с глубокими духовными ассоциациями. Игра должна быть в высшей степени утонченной и не привлекающей к себе внимания» [12, с. 336]. «Органисту следует продолжить тихую игру, давая время для молчаливой молитвы священника и прихожан» [12, с. 344].

Подчеркнем, что импровизация органиста возникает непосредственно во время богослужения и ограничивается, собственно, только вкусом самого кантора и, как следует из приведенных цитат, упоминания о предварительном благословении данной музыки нет. И понятие «церковная музыка» трактуется в западном музыкознании более широко, чем в отечественном. Кроме того, в Европе само разделение на музыку «духовную» и «церковную» происходит сравнительно поздно, лишь в XIX в., что подтверждает и немецкое издание, посвященное вопросам литургии: «С XIX в. принято различать “церковную музыку” и “духовную музыку”»⁵.

Лютер Рид в своем труде «Лютеранская литургия» указывает следующие основные музыкальные жанры, которые могут быть использованы в лютеранской богослужебной 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 соответственно⁶.
- 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.

Чтобы ответить на вопрос, в какой мере органные сонаты Мендельсона относятся к «церковной» музыке, соотнесем их посредством анализа с каждым из приведенных пунктов. Возможно, что именно факт обращения к хоралам в сонатах позволяет западным музыковедам называть эти сонаты церковными. Приведем здесь высказывания Дж. Хэтвея⁷, одного из первых исследователей органного творчества Мендельсона: «При дальнейшей интерпретации этих сонат, в основном церковных произведений, можно сказать, что Мендельсон часто включает выдающиеся хоралы. В Германии изначально хоралы ассоциировались с религиозным содержанием, так как каждый хорал сообщает немецкому уму какой-то конкретный стих или гимн, с которым связана

⁵ [«Seit dem 19. Jahrhundert pflegt man weithin zu unterscheiden zwischen “Kirchenmusik” und “geistlicher Musik”»] [6, S. 106].

⁶ Даже на самых первых шагах понимания лютеранской жизни (в учебнике по конфирмационному обучению) при объяснении общей структуры богослужения прелюдирование перед службой выписано отдельно — как неотъемлемая часть традиции см.: [13, с. 90–91].

⁷ Подробнее о его книге см.: [14, с. 1–3].

эта мелодия, например: “Пребуди со мной” (“*Abide with me*”). Исключая пятую, где он использовал хорал просто как вступление, не развивая его в дальнейшем, в остальных [сонатах] он работал с хоралом, внедряя его на протяжении всей части. Во второй и четвертой сонатах хорал не используется вообще. Таким образом, они определенно являются церковными сонатами и специфично адаптируются для исполнения в местах богослужений».⁸

Действительно, Мендельсон не раз использует в этих сонатах хорал. При этом методы использования оказываются различными. Остановимся на некоторых из них:

- Цитирование хорала в четырехголосном изложении, максимально приближенном к варианту, используемому в литургии, как, например, в начале первой части шестой сонаты (хорал «*Vater unser im Himmelreich*») и в первой части первой сонаты (хорал «*Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit*»), но имеется ряд существенных отличий между ними⁹.
- Использование хоральной мелодии как *cantus firmus*. Например, в первой части третьей сонаты введена цитата хорала «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*» в педали, над которой развивается двойная fuga. Также такой принцип изложения применяется композитором в первой части шестой сонаты в вариациях¹⁰. В первой и второй вариациях тема проходит в сопрано, в третьей — в теноре, в четвертой — в педали¹¹.
- Использование первой строфы хорала как материала для фуги; фугу на хорал мы видим во второй части шестой сонаты.
- Своеобразная стилизация хорала в четырехголосном изложении, как в первой части пятой сонаты¹².
- Использование элементов хорального изложения или мелодии, по складу близкой к хоральной. Соната №4, B-dur, вторая часть — *andante religioso*. Шестая соната третья часть — *andante*.

⁸ [“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”] [15, p. 4].

⁹ Подробнее об использовании этого хорала и о форме данной части см.: [4].

¹⁰ Ранее в статье [3] говорилось, что секвентное развитие строф хорала не является характерным для эпохи барокко. Однако такой метод развития был обнаружен во многих хоральных обработках немецких композиторов эпохи барокко, таких как: Иоганн Ульрих Штайгледер (J. U. Steigleder), Винцент Любек 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»] [6, S. 111].

¹¹ Подробнее анализ формы представлен в статье: [3].

¹² В настоящее время единого мнения о том, является ли этот хорал цитатой, или он был сочинен самим композитором, не существует. Установлены хоралы с аналогичной первой строфой, но дальнейшее мелодическое развитие в них иное. Это хоралы: «*Wach auf Seift der ersten Zeugen*», «*Giegesfürfte, Ehrenfönig, höchstverflärte*», «*Dir, dir, Johova will ich singen*».

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 органа¹³.

Наблюдения за обычной богослужебной практикой показывают, что органисты евангелическо-лютеранских церквей регулярно используют части из органных сонат во время богослужений. Сказанное можно условно показать в следующей таблице:

Использование частей из органных сонат в литургической практике

№ сонаты	I часть	II часть	III часть	IV часть
1-я	Начало или конец богослужения	Причастие	Причастие	Начало или конец богослужения
2-я	Начало богослужения	Причастие	Начало или конец богослужения	Конец богослужения
3-я	Начало или конец богослужения	Причастие	Часть отсутствует	Часть отсутствует
4-я	Начало богослужения	Начало или конец богослужения	Причастие	Начало или конец богослужения
5-я	Причастие	Причастие	Начало или конец богослужения	Часть отсутствует
6-я	Начало или конец богослужения	Конец богослужения	Причастие	Часть отсутствует

Жанровое и образное разнообразие органных сонат Мендельсона позволяет также активно использовать музыку для иных церковных треб, а именно во время венчания, отпевания, крещения и др.

Нельзя не заметить, что органные сонаты и органное творчество Мендельсона в целом полностью отвечают основным критериям лютеранской церковной музыки, и в этом смысле органные сонаты композитора демонстрируют свою принадлежность к церковной музыке.

Отдельного рассмотрения требует вопрос о преломлении Мендельсоном традиций сонаты *da chiesa* (церковная), который был затронут в диссертациях Татьяны Рудольфовны Бочковой [18] и Анны Владимировны Нюренберг [1, с. 132–137]. Думается, что определенная тенденция преемственности черт сонаты *da chiesa* здесь прослеживается. Следует отметить, что уже во время жизни Арканджело Корелли различия между двумя видами сонат (*da chiesa* и *da camera*) начинают стираться. Однако основные тенденции, отличающие церковную сонату, можно представить следующим образом:

- четырехчастное строение,
- наличие фугированных форм и имитационного письма,
- исполнение инструментального ансамбля с органным сопровождением (так как эти сонаты пришли на смену органному соло),
- исполнение во время мессы и литургии¹⁴.

Таким образом, за исключением состава исполнителей (органные сонаты Мендельсона являются сольными произведениями), сонаты формально отвечают ряду призна-

¹³ Подобнее об этом см.: [16; 17].

¹⁴ Подробнее об этом см.: [19, p. 497] [«Musicians may well have adapted such sonatas to the requirements of the service by performing isolated sections»].

ков (следует отметить, что не все органные сонаты Мендельсона имеют четырехчастное строение, характерное для сонаты *da chiesa*). Однако наряду с этим следует принять во внимание и следующий факт. Мендельсон решил объединить разрозненные части в сонаты только перед их изданием. В письме от 25 июля 1844 г. Мендельсон пишет своей сестре Фанни Хенсель: «Я <...> обещал английскому издателю целый сборник *пьес* для органа <...> (курсив мой. — Е. П.)¹⁵». «Именно в период последней фазы интенсивной композиторской деятельности в декабре 1844 / январе 1845 Мендельсон принял решение опубликовать большинство органных пьес, написанных с июля 1844 г., в форме *шести сонат*. 15 февраля 1845 г. он объявил Клингеманну: “Мои *шесть сонат* для органа закончены¹⁶». Кристиан Мартин Шмидт поднимает и еще один вопрос — о влиянии принципов формообразования сонатно-симфонического цикла на данные сонаты: «Очевидно, Мендельсон вряд ли вкладывал в понятие органной сонаты что-то общее с фортепианными сонатами. В связи с тем, что большинство частей были написаны как *отдельные пьесы*, а не как части цикла, какие же критерии лежали в основе решения Мендельсона в объединении частей в “сонаты”? План Мендельсона ясен: он собирал отдельные части сонат, которые уже были написаны, по принципу непосредственной или близкой тональной связи»¹⁷.

Действительно, то, что цикл от сонаты к сонате подвижен и нет четкой трех- или четырехчастной структуры, позволяет подтвердить данную точку зрения. Однако, думается, при составлении частей в циклы Мендельсон руководствовался не только тональной логикой, но и следовал определенным, уже сложившимся принципам построения сонатного цикла. Так, сонаты №1 и №4 вполне соответствуют классическому сонатно-симфоническому циклу, условно говоря, бетховенского типа. Соната №2, сближаясь по строению с сюитой, отвечает нескольким принципам формообразования поздних сонат Людвига ван Бетховена, как-то: тональный план *c-moll* — *C-dur* («от мрака к свету») и использование фуги. Фуга становится одной из тенденций поздних сонат Бетховена — традиция, судя по всему, берущая свое начало от Вольфганга Амадея Моцарта (фуга — финал цикла в симфонии №41 «Юпитер») и квартетов Йозефа Гайдна¹⁸. Строение сонаты №3 с двумя частями, вторая из которых — медленный финал, сближает ее с «Неоконченной симфонией» *h-moll* Ф. Шуберта. Соната №6, с первой частью — вариациями, наследует традицию Моцарта (соната *A-dur*, KV 331). Будучи воспитанным не только на музыке барокко, но и на произведениях венских классиков, Мендельсон, разумеется, впитал в себя те разносторонние тенденции, которые сопутствовали становлению сонатно-симфонического цикла. Именно XIX век принес новые трактовки сонатно-симфонического цикла, новые образные и тональные соотношения¹⁹. Поэтому появление романтических органных сонат, наряду с другими

¹⁵ «I have promised an English publisher a whole book of organ pieces <...>» [8, p. VIII].

¹⁶ «It was during his last phase of intensive compositional activity in December 1844/January 1845 that Mendelssohn took the decision to publish the majority of the organ pieces he had written since July 1844 in the form of six sonatas. On 15 February 1845 he announced to Kingemann: “My six organ sonatas are finished”» [8, p. IX].

¹⁷ «Obviously, Mendelssohn’s concept of the organ sonata had hardly anything in common with, for example, the piano sonata. 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» [8, p. IX].

¹⁸ Подробнее о полифонической технике в квартетах Гайдна см.: [21].

¹⁹ Подробнее о взаимопроникновении сонатной формы и фуги в органных сонатах Мендельсона см.: [4].

сольными сонатами для различных инструментов, — явление симптоматичное. В один год с выходом сонат Мендельсона появляется и первая соната для органа Op. 11 Августа Готфрида Риттера (1811–1885), изданная в 1847 г.²⁰ В своей диссертации Анна Владимировна Нюренберг приводит данные о том, что свыше 80 композиторов работали в жанре органной сонаты. А в книге Фабера Хартмана «Настольная книга органной музыки. Композиторы, произведения, интерпретация» приведен анализ творчества более чем пятнадцати немецких композиторов, работавших вслед за Мендельсоном в этом жанре [24, S. 260–360].

Таким образом, есть все основания говорить о том, что органные сонаты Мендельсона представляют собой уникальный жанр, в котором преломляются признаки различных типов сонатной формы и различных этапов ее становления, сюитный принцип (так как объединение частей в циклы было выполнено лишь перед изданием) и различных типов композиторской техники (мотивно-тематическое развитие, полифоническое). Однако свидетельств тому, что композитор сознательно ориентировался на жанр сонаты *da chiesa* пока не обнаружено.

Приведем еще несколько аргументов.

Прежде всего, необходимо описать те исторические процессы, которые способствовали обновлению церковной жизни. На волне реставрации интерес композиторов к литургической музыке лютеранской церкви возрастает. С 1815 г. 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 Киель (*Friedrich Kiel*), Альбрехт Бекер (*Albert Becker*), Феликс Дрэезеке (*Felix Draeseke*) [25, S. 66–69].

К началу XIX в. состояние церковной музыки характеризуется следующим образом: «... 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 или даже почти необразованных помощников. С другой стороны, с началом XIX в. открываются первые церковные музыкальные учебные заведения; в 1822 г. 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».²¹ Как явствует из приведенной цитаты, Феликс Мендельсон получил образование также и как церковный музыкант.

Не менее важен и следующий факт: Мендельсон служил музыкальным директором в Кафедральном соборе Берлина. «Фактически прусский король Фридрих Вильгельм

²⁰ «Bereits in seiner ersten Sonate in d-moll op. II für Orgel, die 1847 erschien, aber offenbar schon 1845 komponiert worden war» [22, S. 8].

²¹ [«... 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»] [6, S. 102].

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 музыкой”. В тот же год <...> был основан Берлинский городской кафедральный хор (существующий и по сей день)²². В обязанности Феликса Мендельсона, помимо управления хором и разучивания с хором и оркестром произведений к службе, входила также обязанность формирования нового музыкального строя литургии. В немецкой биографической энциклопедии теологии и церкви мы найдем одну из самых сжатых и емких характеристик творчества композитора как музыканта не только светского, но и церковного [25, S. 921].

К сожалению, согласно исследовательской позиции отечественных авторов (отраженной в том числе в учебном пособии по истории зарубежной музыки), Мендельсон охарактеризован как «светский человек» [26, с. 292], и, разумеется, воспринимать органные сонаты как произведения церковные достаточно сложно, более того, такая концепция идет вразрез с уже сложившейся традицией. Думается, однако, что приведенные выше факты говорят о том, что Мендельсон-Бартольди был настоящим церковным музыкантом, писавшим помимо светской музыки также и духовную, только собственно поста органиста он не занимал²³.

Литература

1. *Нюренберг А. В.* Органное творчество Феликса Мендельсона-Бартольди в контексте развития немецкой органной культуры. Диссертация. Казань: Изд-во Казанской консерватории, 2004. 224 с.
2. *Бочкова Т.* Феликс Мендельсон-Бартольди // Из истории мировой органной культуры XVI–XX вв. М.: ООО «Музиздат», 2008. С. 465–478.
3. *Поризко Е.* 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.
4. *Поризко Е.* К вопросу о взаимодействии сонатной формы и фуги в органных сонатах Op. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. 2012. Вып. 3. С. 47–57.
5. *Clostermann A.* Mendelssohn Bartoldys kirchemusikalischer Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt. Mainz; London; Madrid; New York; Paris; Tokyo: Schott, 1989. 235 p.
6. *Nitschke H.* Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik. Hannover: Verlaghaus GmbH, 2001. 169 S.
7. *Сапонов М. А.* Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2005. 284 с.
8. *Геро О. В.* Духовные тексты в музыке Букстехуде. М.: Классика-XXI, 2010. 308 с.
9. *Bergendoff C.* The Church of the Lutheran Reformation. A Historical Survey of Lutheranism. Sain Louis: Concordia publishing house, 1967. 340 p.
10. *Шкурлятьева Д.* История лютеранской музыки. URL: <http://online.concordia.ws/mod/resource/view.php?id=75> (дата обращения: 03.12.12).
11. *Aryeh Oron.* Martin Luther as a compouser. URL: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Luther.htm> (дата обращения: 09.08.12).
12. *Рид Л. Д.* Лютеранская литургия. Duncanville: World Wide Printing, 2003. 638 с.
13. *Смедс П., Вяйзя М.* Мы нашли путь. Учебник по конфирмационному обучению. СПб.: Евангелическо-лютеранская Церковь Ингрии, 2003. 120 с.
14. *Поризко Е.* Джозеф Хэтвэй «Анализ органных произведений Ф. Мендельсона, изучение особенностей их структуры»: к вопросу о некоторых сложностях перевода музыковедческого текста конца XIX века (в печати).

²² «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)» [6, S. 102].

²³ Обязанности церковного органиста — это лишь одна из составляющих обязанностей кантора.

15. *Hathaway J. W. G.* An analysis of Mendelssohn's organ work a study of their structural features. London: W-m Reeves 83, 1898. 190 p.
16. *Little Wm. A. F.* Mendelssohn and his place in the organ world of his Time // *The Mendelssohns: Their Music in history*. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 291–302.
17. *Mendelssohn-Bartholdy F.* Complete organ works / ed. in five volumes by Wm. A. Little. Vol. I. London; Sevenoaks: Novello, 1989. 100 p.
18. *Бочкова Т.* Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахизма: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород: 2000. 185 с.
19. *Newmann W. S.* Sonata da chiesa // *The new Grove Dictionary*. Vol. 17. Washington: Oxford University Press: 1995. P. 496–497.
20. *Schmidt C. M.* (translated Rodger Clement). Preface // *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Organ works*. Vol. I. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf&Härtel, 2005. P. I–XI.
21. *Янкус А. И.* Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна. СПб.: Типогр. ЦСИ, 2004. 110 с.
22. *Lohmann L.* August Gottfried Ritter CD-s. IFO Records [Saarbrücken], 2003. 29 S.
23. *Faber R., Hartman Ph.* Handbuch Orgelmusik. Komponisten, Werken, Interpretation / Hgr. von Metzler: Bärenreiter, 2002. 712 S.
24. *Konrad U.* Der Beitrag Evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*. 71. Jahrgang — 1987. Köln: Luthe-Druck, 1987. S. 65–92.
25. *Küster Konrad.* Mendelssohn Bartholdy // *Deutsche biographische Enzyklopädie der Theologie und der Kirchen (DBETH)* / hrg. von Bernd Moeller mit Bruno Jahn. Bd 2. M — Z Register. München: K. G. Saur, 2005. S. 921–922.
26. *Конен В.* Феликс Мендельсон-Бартольди // *История зарубежной музыки*. Вып. 3. 3-е изд. М.: Музыка, 1972. С. 288–309.

Статья поступила в редакцию 20 декабря 2012 г.