

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 78.08

Е. И. Поризко

К ОСОБЕННОСТЯМ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ХОРАЛА И ФУГИ В ОРГАННОЙ СОНАТЕ ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ ОР. 65 № 6 D-MOLL

Органное творчество Мендельсона в панораме жанров занимает достойное место. Его произведения для органа являются неотъемлемой частью репертуара органистов всего мира. Изучение органных сонат Мендельсона дает возможность обнаружить множество интересных черт в строении их формы. Это послужило толчком для автора данной работы к их более детальному исследованию. Анализ существующей литературы на русском языке, затрагивающей проблему особенностей органных сонат, показывает, что в отечественном музыкознании область практически не освещена. В имеющейся же литературе фугам органных сонат, которые в творчестве Мендельсона несомненно являются одной из важнейших составляющих авторского почерка, уделено весьма скромное место [1; 2; 3; 4; 5].

Мендельсон в органных сонатах не раз обращался к форме фуги. Часто именно fuga выполняет функцию завершающего раздела в цикле, занимая место финала всей композиции, например, в первой, второй и четвертой сонатах. В органных сонатах композитор использует фугу как часть более крупной формы (первая часть сонаты № 3¹) и как самостоятельную часть (вторая соната, IV часть; шестая соната, II часть). Однако в органных сонатах fuga находится в тесном и органичном взаимодействии с хоралом. В этом отношении композитор проявляет себя как самобытный художник, новатор, по-своему интерпретирующий оба жанра и их сочетание.

Говоря о творчестве Мендельсона, нельзя обойти вниманием высказывания о нем Роберта Шумана. К сожалению, он не написал специальной работы, посвященной непосредственно органному творчеству своего младшего современника, но в его статьях можно найти достаточно информации об исполнении Мендельсоном произведений И. С. Баха. В них, в частности, отводится достойное место анализу импровизации Мен-

¹ Первая часть сонаты написана в сложной трехчастной форме. Ее средней частью является fuga. По своему жанру она принадлежит к типу двойных фуг на *cantus firmus*. Роль последнего выполняет хорал "Aus tiefer Not schrei ich zu dir".

© Е. И. Поризко, 2011

дельсона. Шуман пишет: «Заключением [концерта] являлась фантазия Мендельсона, где он показал себя в полном блеске своей художественной славы; в основу этой пьесы положен был, если я не ошибаюсь, хорал на слова “O, Haupt voll Blut und Wunden” (“О, глава в крови и в ранах”²), с которым композитор затем соединил тему на имя *BACH* и фугу; все это он закруглил в некое целое с такой ясностью и таким мастерством, что в напечатанном виде фантазия явилась бы законченным художественным творением» [5, с. 232]. О полифонических произведениях (в том числе о фортепианных прелюдиях и фугах) Шуман говорил следующее: «Однако также ошибутся и романтические верхогляды, надеясь обнаружить в этих фугах неожиданное появление фениксов, выпорхнувших из пепла старых форм» [5, с. 85–86]. Если данное высказывание справедливо в отношении фортепианных сочинений Мендельсона, то органные сонаты имеют свои особенности. В настоящей статье они будут рассмотрены в рамках шестой сонаты *d-moll*. Ее можно считать одним из интереснейших примеров подобного «феникса», первая часть в ней — хоральные вариации на мелодию “Vater unser im Himmelreich”, а вторая — fuga на этот же хорал. В своем письме Мендельсон одобрительно высказывался о появлении «фениксов» подобного рода: «И если мне сейчас вот придет в голову увертюра к Лорду Элдону в форме канона в обращении или двойная fuga с *cantus firmus*, я напишу, хоть и уверен, что популярности она не приобретет»³ [7, с. 137].

Заслуживает внимания и следующее высказывание Р. Шумана: «Словом, в этих фугах много от Себастьяна, и они могли бы ввести в заблуждение самого проникательного 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» [5, с. 85–86]. Новое время в мендельсоновских фугах узнается не только благодаря «певучести», но в первую очередь благодаря совершенно иному мышлению, которое стремится к мотивно-тематической разработке даже в рамках фуги, как во второй части данной сонаты (особенно ярко это представлено перед последним проведением тт. 71–78). Но помимо активного развития темы в данной фуге есть намного более яркое выразительное средство, а именно — доминантовый органнй пункт, который несет в себе функцию предыкта перед последним проведением темы в основной тональности. В заключительной части фуги главенство основной тональности усиливается введением доминантового органного пункта, на фоне которого тема фуги в основной тональности проводится в теноре.

Обратимся непосредственно к особенностям строения каждой из частей сонаты № 6 *d-moll*.

Соната имеет трехчастное строение. Имеющиеся источники позволяют установить, в какой последовательности эти части создавались [8, с. IX]:

I часть (хорал с вариациями) — 26 января 1845 г.;

II часть (фуга) — 27 января 1845 г.;

III часть (финал. *Andante*) — 26 января 1845 г.

Нормативный сонатный цикл во время Мендельсона предполагал стандартное четырехчастное строение. Первое место занимала быстрая часть, написанная в сонатной форме. Второе и третье место — медленная и жанровая части. Финал, как правило быстрый, писался в сонатной форме или форме рондо (рондо-сонаты). Анализ структуры

² «О лик, залитый кровью» — в переводе из Сборника песнопений Евангелическо-лютеранской церкви [6, с. 91–92].

³ Ф. М. Игнацу Мошелесу и его супруге, Дюссельдорф 26.VI.1834.

сонаты посвящено множество работ [9; 10; 11]. В рассматриваемом примере мы видим, что Мендельсон в данной сонате следует иной модели, обладающей рядом особенностей на следующих уровнях, которые будут более подробно описаны ниже:

— Концепция всего цикла. От романтически-стремительной драматичной первой части к философски созерцательному финалу через фугу, которая выполняет очень важную драматургическую функцию, в то время как финал получает совершенно нестандартное решение. Возможно, здесь могут возникнуть определенные ассоциации с композицией «Неоконченной симфонии» *h-moll* Ф. Шуберта.

— Композиция цикла. Жанровые особенности и их преломление в первой и второй частях.

— Строение каждой части.

— Тематизм каждой части. Элементы монотематического строения первой и второй частей, что логично вытекает из того, что они опираются на тематизм одного хорала. Помимо этого следует отметить сходство заключительных кадансов первой и второй частей как на гармоническом уровне (см. табл. 1), так и на мелодическом.

Таблица 1. Соответствие гармонии в кадансовых зонах (последние девять тактов каждой части) первой и второй частей сонаты

Такты	183	184	185	186	187	188	189	190	191
Первая часть	V ₆₅	I I ₂	II ₄₃ I ₆₄	I ₆₄ V ₂	V ₆₅ /IV	IV V ₆ ^{нат}	I ₆ II ₅₃	I ₆₄ V ₇	I
Такты	78	79	80	81	82	83	84	85	86
Вторая часть	VII ₇ V ₆₅	I I ₆	I	I ₆₄ V ₂ ^{нат}	V ₆₅ /IV	IV	V ₂ I ₆ II ₆	I ₆₄ V ₇	I

Первая же проблема, возникающая при анализе первой части, — это вопрос о том, является ли эта часть единой, или же, как в пятой сонате из этого собрания органных сонат, объединенного опусом 65, изложение хорала представляет собой самостоятельный раздел. В пятой сонате хоральная первая часть самостоятельна. На это указывает целый ряд признаков: смена тональности (*d-dur* в первой части на *h-moll* во второй части), размера (2/2 на 6/8), жанра. В шестой сонате часть едина, в пользу чего свидетельствуют такие факторы, как общая тональность во всей части (*d-moll*), единый тематический материал (собственно тема хорала), тональная разомкнутость в изложении хорала (он завершается на гармонии II₇).

В целом в форме произведения сочетаются признаки вариаций на тему хорала и хоральных вариаций⁴. В данной сонате наблюдается их взаимопроникновение. К чертам романтических жанровых вариаций, присутствующих в ней, теория музыки традиционно относит следующие [12]: расширенная последняя вариация с чертами развития, жанровое изменение темы от вариации к вариации, что мы можем проследить начиная со второй вариации, и связанные с этим смены темпов, тактового размера, характера. Перечислим признаки хоральных вариаций: “In it’s most restricted historical

⁴ Существует принципиальное различие между этими формами. Оно заключается в том, что «хоральные вариации» — термин, который относится к конкретной эпохе и конкретному типу композиции XVII в. В то время как термин «вариации на тему хорала» не имеет такого конкретного прообраза по времени и стилю, т. к. вариации могут отражать характерные типы развития любой эпохи, от барочных традиций до авангардных. Хотя, разумеется, существует и определенная близость между хоральными вариациями и вариациями на тему хорала.

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” [13, с. 338–339]. В данном случае все они соблюдены, однако уже вторая вариация является представлением мелодии хорала в ином жанровом преломлении, следующая за ней 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, первая часть начинается, следуя барочному образцу хоральных вариаций, постепенно приближаясь к свободным романтическим вариациям.

Тт. 1–25 — изложение темы хорала “Vater unser im Himmelreich”. *Choral*. Размер 2/2.

Текст хорала сочинен Мартином Лютером в 1539 г. как поэтическое изложение молитвы «Отче наш» и состоит из девяти куплетов, каждый из которых включает шесть строф. Мелодия хорала относится к XIV в. и была обработана Лютером. Тема хорала в сонате дана с некоторыми ритмическими изменениями: последовательность звуков представлена в единообразной ритмике движением половинных нот. Вместе с тем интервальные изменения отсутствуют. Следует также указать на ряд метрических различий, связанных с тем, что у Мендельсона хорал начинается с такта, а в тексте хорала на первый слог падает ударение. Кроме того, в данном хорале имеет место переменный размер, при подобном изложении несовпадение ударений происходит всего в двух строфах из шести (табл. 2, выделены строфы, в которых происходит смещение ударения). Видимо, Мендельсон решил этим отчасти поступиться, т. к. в остальных строфах именно такое изложение позволяет добиться метрического совпадения текста с музыкой⁵. Проблема ритма музыкального, контрапунктирующего с ритмом вербальным, рассматривалась Е. А. Ручьевской как проблема «встречного ритма» [14].

Таблица 2. Соответствие метрических ударений в сонате и в тексте хорала

	в сонате	в хорале
1-я строфа	Vater unser im Himmelreich — / — / — / — /	Vater unser im Himmelreich / — / — — / — /
2-я строфа	Der du uns alle heißest gleich — / — / — / — /	Der du uns alle heißest gleich — / — / — / — /
3-я строфа	Brüder sein und dich rufen an — / — / — / — /	Brüder sein und dich rufen an / — — / — / — /
4-я строфа	Und willst das Beten von uns hab'n, — / — / — / — /	Und willst das Beten von uns hab'n, — / — / — / — /
5-я строфа	Gib, daß nicht bet' allein der Mund, — / — / — / — /	Gib, daß nicht bet' allein der Mund, — / — / — / — /
6-я строфа	Hilf, daß es geh' von Herzensgrund! — / — / — / — /	Hilf, daß es geh' von Herzensgrund! — / — / — / — /

Знаком «—» обозначен безударный слог; «/» — ударный слог.

⁵ Интересно, что из четырнадцати обращений И. С. Баха к мелодии данного хорала одиннадцать написаны в *d-moll*, а восемь — в ритмическом изложении, сходном с вариантом из органной сонаты Мендельсона.

Мелодия хора состоит из шести строф, каждая из которых имеет свой устой:

1-я строфа в квинте с устоем на *d*.

2-я строфа в квинте с устоем на *a*.

3-я строфа в сексте с устоем на *d*.

4-я строфа в сексте с устоем на *a*.

5-я строфа в сексте с устоем на *f*.

6-я строфа в сексте с устоем на *d*.

Тт. 26–54 — первая вариация на хорал. *Andante sostenuto*. Размер 4/4.

Тема хора проводится в сопрано в гомофонно-полифоническом изложении. Исследование изложения подобного рода и его формообразующей роли приведено в труде А. Н. Дмитриева «Полифония как фактор формообразования» [15]. Во вступительных тактах первой вариации басовый голос излагает нисходящий хроматический ход, основанный на интонациях *lamento*. Все строфы хора сохранены. В конце каждой строфы длительная остановка подобна взятию дыхания перед пением следующей строфы. Характер изложения всей вариации заставляет вспомнить ее барочный прообраз — *trio*, который отличают следующие признаки:

— попеременное изложение строф хора и другого материала;

— наличие контрапунктирующего голоса, который выполняет сольную функцию между строфами хора;

— басовая партия здесь фигурирует как педаль, выполняющая роль гармонической поддержки.

В данном случае функция педали расширена: это и функциональная поддержка, и самостоятельная мелодическая линия, которая становится третьим полноправным голосом, так же контрапунктирующим с двумя верхними голосами.

Тт. 55–72 — вторая вариация на хорал. Размер 12/8.

Проводятся все строфы хора, ритмическое изложение аналогично первой вариации, однако между третьей и четвертой строфами нет остановки. В 1–4 строфах изложение аккордовое, но в 5-й и 6-й строфах — одноголосное, с контрапунктирующим мелодическим материалом в средних голосах. В третьей строфе добавлены проходящие ноты, заполняющие терцовые ходы в мелодии хора. Особую выразительную роль здесь играет партия педали, в которой излагается контрапунктирующая мелодия на *staccato*.

Тт. 73–92 — третья вариация на хорал. Размер 4/4.

Проводятся все строфы хора, ритмическое изложение аналогично первой вариации. Тема хора изложена одноголосно и проводится в теноре как *cantus firmus*. Все строфы кроме первой и третьей имеют проходящие ноты. Два верхних голоса, как и в первой вариации, выступают в качестве главного материала между строфами хора.

Тт. 93–182 — четвертая вариация на хорал. *Allegro molto*. Размер 2/2.

По своей функции это разработка. Все строфы хора изложены дважды. После их изложения следует разработка на материале темы хора. 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 хора 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 хора. В таблице 3 представлена структура последней вариации до момента вступле-

ния темы хорала в первоначальном варианте и приводятся изменения различных вариантов контрапункта к каждой из строф хорала.

В целом четвертую вариацию можно разделить на четыре раздела:

- тт. 93–140 изложение шести строф хорала с темой в басу;
- тт. 141–164 изложение шести строф хорала то в сопрано, то в альте;
- тт. 165–182 разработка;
- тт. 183–191 функция репризы. Излагаются первая и шестая строфы хорала в фактурном варианте темы, но с перегармонизацией.

Таблица 3. Строеение четвертой вариации⁶

Раздел	Тема хорала	Фигурация	Элемент	Аккорды	
I раздел	1-я строфа	Тема в басу	В конце строфы	
	2-я строфа	Тема в басу	-----	
	3-я строфа	Тема в басу		В конце строфы	=====
	4-я строфа	Тема в басу	В конце строфы	
	5-я строфа	Тема в басу		В конце строфы	=====
	6-я строфа	Тема в басу		В конце строфы	=====
II раздел	1-я строфа	Тема в сопрано		
	2-я строфа	Тема в альте		
	3-я строфа	Тема в сопрано		
	4-я строфа	Тема в сопрано		
	5-я строфа	Тема в альте		
	6-я строфа	Тема в сопрано		
III раздел	разработка	Шестая строфа хорала становится звеном секвенции: d — g — a — D/Es — Ум./d.		

.....

Фигурация из шестнадцатых.

Совпадение темы хорала с новым элементом.

=====

Контрапункт с аккордовым изложением.

II часть. *Fuga. Sostenuto e legato, d-moll.* Размер 3/4.

Часть написана в форме фуги на тему хорала. Используется первая строфа хорала с ритмическими и жанровыми изменениями.

Структура данной фуги очень четкая, в отличие от многих других фуг данной сонаты. После каждого раздела формы есть интермедия, благодаря чему как форма второго плана присутствует трехчастная структура, в которой экспозиция фуги аналогична первой части, свободная часть — средний раздел формы, а заключительная часть фуги как реприза. Такое «гомофонное» восприятие формы возникает во многом благодаря

⁶ Пояснения к таблице: «фигурация» — так обозначен контрапункт из шестнадцатых, «элемент» — обозначение нового контрапунктирующего материала, основанного на восходящем арпеджированном движении, «аккорды» — контрапункт аккордового склада.

тональной и гармонической логике, типичной для эпохи романтизма, а не барокко. После потактового анализа приведем аналитическую схему фуги (табл. 4), в которой обозначены границы разделов.

Тт. 1–30 — экспозиция фуги.

Т в теноре (*d*) — в альте (*a*) — в сопрано (*d*) — в басу (*a*).

Тт. 29–30 — первая интермедия.

Тт. 31–55 — свободная часть фуги.

Тт. 31–38 — Т в альте (*F*).

Тт. 39–40 — вторая интермедия.

Тт. 41–48 — Т в сопрано (*a*) с интервальными изменениями.

Тт. 49–55 — третья интермедия.

Тт. 56–86 — заключительная часть фуги.

Тт. 56–69 — проведение темы.

Т в басу (*d*) — в теноре (*d*).

Тт. 70–78 — четвертая интермедия.

Тт. 79–86 — заключительное проведение темы в сопрано (*d*).

Таблица 4. Аналитическая схема фуги с указанием тактов и разделов формы

тональность	d	a	d	a	И1	F	И2	a	И3	d	d	И4	d
голос	III	II	I	IV	II	III		I		IV	III		I
раздел в форме	экспозиция					свободная часть				заключительная часть			
такты	т. 1–28	т. 29–30	т. 31–38	т. 39–40	т. 41–48	т. 49–54				т. 55–70	т. 71–78		т. 79–86

III часть. *Finale. Andante, D-dur*. Размер 6/8.

Часть написана в сложной трехчастной форме с динамизированной сокращенной репризой и кодой. В этой части на возможную самоцитату из оратории «Илия» (ария Ангела *O rest in the Lord*) указывает Дж. К. Ридгвэй в статье о шестой сонате [16]. Однако, по мнению автора, здесь речь идет скорее об общем тоне части, состоянии духовного просветления, нежели о прямом цитировании. Определенные интонационные переключки можно проследить: опевание третьей ступени с последующим секстовым восходящим ходом от первой ступени, квартный затакт от пятой ступени к первой с последующим нисходящим заполнением.

Именно о таком типе финала и строении цикла в целом пишет А. И. Демченко: «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 приема *attaca*, введением монотематизма и мотивных реминисценций. Интуитивное понимание диалектики жизни как нескончаемого действия, как никогда не завершающегося процесса привело его к исключительно оригинальному, абсолютно «неэффективному» окончанию ряда произведений «многоточием»» [17].

Тт. 1–12 — первая часть сложной формы написана в простой трехчастной форме с развивающей серединой. Первая часть — период-предложение — заканчивается на доминанте. Местная реприза точная.

Тт. 13–20 — вторая часть сложной формы в тональности *fis-moll*. Развивает материал первой части.

Тт. 21–30 — реприза всей формы сокращена до одной части, динамизирована.

Тт. 31–36 — кода на материале первой части.

Таким образом, шестая соната — это уникальное произведение, включающее в себя широкий диапазон различных по стилю и времени использования жанров. Так, первая часть сонаты ориентирована на барочный жанр хоральных вариаций, в котором несомненным ориентиром являются хоральные обработки И. С. Баха. Но при этом первую часть сонаты можно отнести к романтическим жанровым вариациям, если принять во внимание еще и тот факт, что после первой части следует вторая — fuga на хорал. Благодаря использованию приема *attaca* fuga вначале воспринимается как еще одна вариация, и лишь в процессе развертывания формы мы понимаем, что это самостоятельная часть. Такое явление обычно называют, по определению Л. А. Мазеля, «модуляция формы» [11].

Проделанный анализ сонат Op. 65 Мендельсона позволяет сделать вывод о том, что многие композиционные приемы, использованные в разных сонатах, сконцентрированы в сонате № 6. Так, например, в пятой сонате присутствует изложение хорала. Во второй и четвертой сонатах осуществляется движение от минора в первых частях к мажорному финалу. В сонате № 3 цикл завершается на медленной, спокойной части.

Мендельсон на протяжении шести сонат по-разному реализовывал идею одновременного звучания хорала и фуги. Вспомним здесь первую часть первой сонаты, где развитию фуги как бы противостоит проведение хорала, третью сонату, в которой двойная fuga помещена над темой хорала, проведенной в педали. В последней сонате композитор пошел по пути использования материала хорала в теме фуги, обеспечив наибольшее слияние этих жанров.

Литература

1. Бочкова Т. Феликс Мендельсон-Бартольди // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. М.: ООО «Музиздат», 2008. С. 465–478.
2. Протопопов Вл. Полифония Р. Шумана и Ф. Мендельсона // История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика VIII–XIX вв. М.: Музыка, 1965. С. 340–360.
3. Лепнурм Х. Эпоха романтизма в органной музыке // История органа и органной музыки. Казань, 1999. С. 101–127.
4. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст. М.: Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.
5. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст. М.: Музыка, 1978. Т. 2. А. 276 с.
6. Сборник песнопений Евангелическо-лютеранской церкви. СПб.: Издание Евангелическо-лютеранской церкви, 2009.
7. Ворбс Г. Х. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М.: Музыка, 1966. 320 с.
8. Schmidt C. M. (translated Rodger Clement). Preface // Felix Mendelssohn-Bartholdy. Organ works. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2005. Vol. I. P. I–XI.
9. Способин И. В. Музыкальная форма: учебник. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 373 с.
11. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 528 с.
12. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 244 с.

13. *Marshall R.L.* Chorale variations // *The new Grove Dictionary of music and musicians* / ed. by J. A. Fuller Maitland. Washington, 1995. Vol. 4. P. 338–339.
14. *Ручьевская Е. А.* Слово и музыка. Л.: МУЗГИЗ, 1960. 56 с.
15. *Дмитриев А. Н.* Полифония как фактор формообразования. М.: МУЗГИЗ, 1962. 488 с.
16. *Ridgway T.C.* Mendelssohn's organ sonatas: a few suggestions for their preparation and performance // *The Music Times*. London, 1934. January. P. 60–62; February. P. 154–155.
17. *Демченко А. И.* Феликс Мендельсон-Бартольди: ракурсы романтического мироощущения // *Избранные статьи о музыке*. Вып. 1. Западноевропейское искусство барокко и романтизм. Саратов: Изд-во Саратовской консерватории, 2003. С. 79–91.
18. *A complete dictionary of music*. Translated from Original French of J.J. Rousseau by William Waring. Second edition. London: J. Murray, 1779. 471 p.
19. *Barbara Owen*. The organ music of Johannes Brahms. Oxford: University press, 2007. 184 p.
20. *Gillespie John*. Five centuries of keyboard music. New York: Dover publication. 464 p.
21. *Grassineau's musical dictionary: with an appendix from the Dictionnaire Musique M. Rousseau*. London: Robson bookfeller, 1769. 379 p.
22. *Hatway Joseph W. G.* An analysis of Mendelssohn's organ work a study of their structural features. London: Wm Reeves 83, 1898. 190 p.
23. *Lancelot G. Bark*. The new edition of Mendelssohn's Op. 65 // *The Music Times*. 1935. May. P. 438–439.
24. *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.
25. *Liturgy and music*. Editors Leaver Robin A., Zimmerman Joyce Ann. Collegeville, Minnesota: The Liturgical press, 1998. 456 p.
26. *Organ technique. Modern and Early*. George H. Ritchie, George B. Stauffer. New York; Oxford: Oxford University press, 2000. 382 p.
27. *Paul Westermeyer*. Te deum. The Church and music. Minneapolis: Fortpress, 1998. 412 p.
28. *Summer William L.* Eighth Music Book including "The Organ of Bach" "Gottfried Silbermann, Organ Builder". London; New York: Hinrichen edition limited. Bach House, 1956. 370 p.
29. *Zapella P.* Editorial problem in Mendelssohn's organ preludes. Op. 37 // *The Mendelssohns: Their Music in history*. Oxford: Oxford University press, 2002. P. 27–42.
30. Большая советская энциклопедия. 2-е изд. М.: Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1954. Т. 27. С. 144–145.
31. *Дамс В. Ф.* Мендельсон-Бартольди. М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1930. 56 с.
32. *Денисов А. В.* Библейские сюжеты в ораториях Феликса Мендельсона // *Жизнь религии в музыке*. СПб.: Сударыня, 2007. С. 202–214.
33. *Литургический сборник* / сост. и ред. Ф. П. Тулынин. СПб., 2005. 348 с.
34. *Лютер Д. Рид*. Лютеранская литургия. Dunkanville, World Wide Printing, 2003. 638 с.
35. *Уилсон-Диксон Эндру*. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.
36. *Швейцер А.* «Немецкое и французское органостроительство и органное искусство». М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 70 с.
37. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т. М.: Музыка, 1978. Т. 2. Б. 278 с.

Статья поступила в редакцию 19 января 2011 г.