

ЮРГЕН ЭССЕЛЬ  
Государственная Высшая школа  
музыки и исполнительского искусства Штутгарта

УДК 781.6.082.2

СОНАТА И ХОРАЛ: О СИНТЕЗЕ ФОРМ  
В ОРГАННЫХ СОНАТАХ МЕНДЕЛЬСОНА\*

Когда Мендельсон в 1845 году отдаёт рукопись в издательство Брайткопф, он так отзывается о своих сонатах для органа: «Те самые 6 сонат, в которых я попытался в моём творчестве обратиться к органу и мысли о которых записать». «Обратиться к органу» – это замечание, пожалуй, касается в данном случае искусства специфического обращения с инструментом: например, педальной игры, регистровки, довольно статических динамических указаний, звуковых объёмов, а также музыкальной формы соответствующего наполнения. К тому же, вероятно, важны органные пункты, распределение мануалов, расположение аккордов, прозрачность голосоведения, – и так все детали, которые ведут к тому, чтобы композиция хорошо зазвучала на органе. «Мысли», о которых упоминает Мендельсон, – могут касаться также содержания и структуры сонат.

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. То, что комбинация сонатной формы и хорала должна была привести к структурным проблемам, Мендельсону, безусловно, было ясно, но здесь хотелось бы рассмотреть, как композитор конкретно решил эти проблемы и на что он при этом ориентировался.

В Первой сонате *f moll* возникает мелодия хорала «Was mein Gott will, gescheh all Zeit» на *mezzo piano* в качестве второй темы главной партии. Первая тема вводится после десятизатктоного вступления (пример № 1) и развивается в полифоническом изложении в качестве темы фуги.

Пример № 1

Ф. Мендельсон.

Соната для органа № 1.

Ч. I, первая тема главной партии



Вместе с тем, это отчётливый музыкальный контраст к гомофонному хоралу (пример № 2).

Пример № 2

Соната для органа № 1.

Ч. I, вторая тема главной партии



Однако применение мелодии хорала в качестве второй темы влечёт за собой значительные трудности: хорал изложен в дорийском ладу (модусе), то есть в миноре. Поскольку первая тема звучит тоже в миноре, Мендельсон должен был гармонизовать хорал максимально большим количеством мажорных аккордов и частично мелодически приспособить каденции для того, чтобы не возвращаться в исходную тональность, что явилось бы для сонатной формы неприемлемым. Кроме того, структура мелодии хорала опасна отсутствием напряжения в связи с одинаковыми размерами фраз. Мендельсон избегает этой опасности вследствие того, что сначала он цитирует строки по отдельности, а затем при повторении куплета (столла) их соединяет, чтобы добиться большей мелодической целостности посредством техники сквозного развития. Завершение хорала не используется, и таким образом, мелодический материал остаётся в определённом единстве. В следующем проведении строгости гомофонной структуры хорала композитор предпочитает полифоническое взаимодействие двух используемых строк (пример № 3).

Пример № 3

Соната для органа № 1



И в самом деле, только таким образом можно было показать темы. В третьей части гомофонный стиль хоральной темы, безусловно, подхватывается,

\* Публикуется в авторском переводе с нем.

однако без использования конкретных мелодических цитат. Эта часть заставляет вспомнить о речитативе и tutti в ораториальных структурах Элиаса или Паулуса, у которых подобным образом хор отвечает солистам. Совершенно очевидна близость и баховским ораториям, если вспомнить, что хор посредством хора отвечает на реплики солистов.

Во Второй сонате *c moll* имеется большое сходство темы фуги заключительной части с мелодией песни «Der Mond ist aufgegangen» (пример № 4 а). 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, в данном случае пятитактовую, тему фуги (пример № 4). Принцип, как сделать тему из начального фрагмента мелодии хора при её преобразовании, был Мендельсону известен благодаря прекрасному знанию баховских сочинений.

Пример № 4 Ф. Мендельсон.  
Соната для органа № 2. Тема фуги



Пример № 4 а «Der Mond ist aufgegangen»



В Третьей сонате *A dur* возникает мелодия известного хора «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (пример № 5) в качестве *cantus firmus* фуги. Подобные примеры можно неоднократно встретить у Иоганна Себастьяна Баха (Fantasie super «Komm Heiliger Geist» BWV 651, «Nun komm der Heiden Heiland» BWV 661), в том числе с неконтрастным обрамлением в мажорном варианте. Технически и композиционно интереснейшей деталью здесь является разделение строк хора на две части фуги: едва ли не сразу после куплета (столла) мелодии хора Мендельсон вводит второй раздел фуги с движением шестнадцатых. Разделение происходит во время повторения куплета (столла), а именно после первой строки хора. Следствием этого является форма АВА в пределах первой фуги.

Пример № 5 «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»



Несмотря на то, что припев хора имеет три строки, за счёт дополнения четвёртой строки, на материале из куплета (столла) достигается квадратность, которая существенно увеличивает общее напряжение второй части, прежде всего, благодаря изменению последней строки. Это смело, в такой фуге упустить торжественную вступительную часть в мажоре или, наоборот, к такой фуге добавить праздничное начало. Однако форма близка барочной увертюре, в том числе в отношении тонального развития (вариантного преобразования). Органную прелюдию *Es dur* всецело можно считать прообразом. Мендельсон исполнил это произведение на своём лейпцигском баховском концерте в 1840 году.

Четвёртую сонату *B dur* можно рассматривать, пожалуй, как свободную от хора зону. Возможно, Мендельсон хотел компенсировать отсутствие религиозности наименованием второй части «Andante religioso».

В мелодии третьей части можно обнаружить параллели с мелодией хора Георга Йозефа 1657 года («Morgenstern der finstern Nacht», текст Ангелуса Силезиуса) (пример № 6).

Пример № 6 «Morgenstern der finstern Nacht»



Параллели проглядываются не только в мелодическом развитии с его характерным началом с терцового тона, но и трёхдольном метре, и утверждающем повторении заключительной фразы мелодии. Был ли хорал известен Мендельсону, установить не удалось, однако исключить это нельзя.

В начале Пятой сонаты *D dur* мы снова имеем дело с основательным материалом. В начале *Andante* Мендельсон цитирует хорал «Dir, dir, o Höchster will ich singen» (пример № 7).

Пример № 7 «Dir, dir, o Höchster will ich singen»

1. Dir, dir, o Höch-ster, will ich sin-gen, denn  
Dir will ich mei-ne Lie-der brin-gen, ach  
wo ist doch ein sol-cher Gott wie du!  
gib mir dei-nes Gei-stes Kraft da-zu,  
daß ich es tu im Na-men Je-su Christ.  
so wie es dir durch ihn ge-fäl-lig ist.

Мелодия пелась в то время с различными текстами. Она имеет повторение и в целом составляет 6 строк. Мендельсон цитирует только первую строку. Затем он продолжает гомофонный тип органного хорала, даёт 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.

Форма Сонаты весьма своеобразна: перед третьей частью – настоящей сонатной формой – Мендельсон располагает две части Andante следующим образом: первая близка хоралу, несёт функцию торжественного вступления и лирическая вторая, подхватывающая хорал на втором мануале.

Последняя соната *d moll* также начинается хоралом, обозначенным здесь как «хорал» с последующим вариационным развитием. Речь идёт об известной мелодии с текстом «Vater unser im Himmelreich» (пример № 8).

Пример № 8 «Vater unser im Himmelreich»

1 Va-ter un-ser im Him-mel-reich, der  
du uns al-le hei-est gleich Bru-der sein  
und dich ru-fen an und willst das Be-ten  
von uns han-gib, daß nicht bet-al-lein der  
Mund hilt, daß es geh-von Hei-zens-gründ

Мелодия была известна в то время также с текстом «Nimm von uns, Herr», и Армин Кох наглядно показал, опираясь на эскизы Мендельсона, что связь с «Vater unser», особенно текстовая интерпретация в вариациях, однозначно ещё не подтверждена. Здесь, как и в Третьей сонате, мы встречаем неизменную мелодию хорала, которая цитируется полностью и указана соответственно как «хорал». Образцом такой вариационной части в качестве части сонаты должен был стать

Юрген Эссель

декан факультета дирижирования, фортепиано, органа и исторических клавишных инструментов, профессор Государственной Высшей школы музыки и исполнительского искусства Штутгарта

Бетховен. Его opus 109 имеет также свободно поданную, и вместе с тем близкую хоралу тему с простыми фразами симметричной структуры (пример № 9).

Пример № 9

Л. ван Бетховен.  
Соната для фортепиано op. 109

Gesangvoll, mit innigster Empfindung  
Andante molto cantabile ed espressivo  
mezza voce  
cresc.  
p  
mezza voce

Приведём схему включения хорала в органные сонаты Мендельсона:

Первая соната. Хорал в качестве второй темы главной партии первой части сонаты. Близкие хоралу реплики – в третьей части.

Вторая соната. Хорал преобразован в тему фуги.

Третья соната. Хорал в качестве *santus firmus* в фуге, являющейся средним разделом центральной части.

Четвёртая соната. Хорал ассоциируется со второй частью, обозначенной как «religioso», с гомофонным движением четвертями. Мелодия хорала является, возможно, мелодическим и структурным прообразом кантиленной третьей части.

Пятая соната. Близкое хоралу вступление, мелодия в начале цитируется, затем даётся свободное мелодическое развитие.

Шестая соната. Хорал с вариациями.

Очевидно, что Мендельсон стремился к возможному многообразию композиторских приёмов включения мелодий хоралов или использования законов их организации, и эти 6 сонат объединяются в некое целое. То, что Соната *f moll* служит началом, совершенно не случайно: в её первой части отчётливо проявляется идея связать принцип сонаты с принципом хорала в новой большой форме. Естественным образом соната *d moll* оказывается в конце: в ней барочный принцип варьирования и тип бетховенских сонат образуют гениальный синтез нового жанра: *хоральная соната Мендельсона*.

