



Лариса Львовна Гервер

ФУГА ДЛЯ ХОРА И АНСАМБЛЯ СОЛИСТОВ В ПОЗДНИХ МЕССАХ ЙОЗЕФА ГАЙДНА

Шесть месс Йозефа Гайдна, от *Paukenmesse* до *Harmoniemesse* (Ноб. XXII:9 — Ноб. XXII:14), были созданы с 1796 по 1802 год. Необычная для композитора частота обращения к этому жанру объясняется приуроченностью месс к именинам княгини Марии Йозефы Герменгильды Эстергази (8 сентября, в праздник Рождества Девы Марии). В 1795 году, после перехода имения во владение князя Николая II, Гайдн возвращается в Эстергази и к празднованию именин княгини в 1796 году сочиняет первую из месс; последняя же стала и его последним крупным сочинением.

Исследователи отмечают связь поздних месс Гайдна с оперой, симфонией, концертом и целым рядом других жанров, как барочных, так и классических: отметим, в частности, диссертацию К. Рунестада [18], которая включает главу о барочных влияниях, и специально посвященную жанровой природе гайдновских месс работу А.Г. Баранова [1]. Предметом изучения становятся признаки не только суммарного воздействия разных тенденций, но и какой-то одной, доминирующей, часто обозначенной соответствующим термином: «симфоническая месса»¹, «концертная месса»².

¹ Термин предложен М. Чусидом. По его словам, каждая из шести поздних месс может быть рассмотрена как последовательность трех «вокальных симфоний»,

По сравнению с симфонической линией уподоблений, концертная представляется более органичной и исторически обусловленной³. Повторяющиеся оркестровые темы в поздних мессах Гайдна естественно назвать ритурнелями: с оговорками (*concerto-like ritornelli* — «по типу концертных ритурнельей» [10, 176]) или без таковых (*ritournelle orchestrale* в [14, 134–136]). Самые же яркие признаки концертного стиля не нуждаются в обозначениях по аналогии. Постоянно присутствующее в поздних мессах чередование хора и ансамбля солистов отмечено в партитуре авторскими указаниями *tutti* и *solì*. Этот прием считается атрибутом венской мессы XVIII века (Б. Макинтайр устанавливает приоритетное значение приема на материале анализа 500 месс, созданных в период с 1741 по 1787 годы⁴) и

которые мыслятся как аналоги четырехчастного симфонического цикла [8, 127–135]. Границы между «симфониями» соответствуют перерывам в звучании музыки во время богослужения. Первая включает *Kyrie, Gloria, Miserere, Quoniam* (до конца части *Gloria*), вторая — *Credo, Et incarnatus, Et resurrexit, Et vitam*, третья — *Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis*. Хотя термин «симфоническая месса» получил большую известность и используется даже за пределами научных публикаций, идея Чусида оспаривается рядом ученых, в частности, Дж. Гиббсом, который в первой главе диссертации, посвященной поздним мессам Гайдна, предпринимает исследование 12 лондонских симфоний, чтобы опровергнуть его концепцию [10, 17–132].

² К сожалению, нам недоступны публикации Б. Макинтайра, посвященные концертному типу месс Гайдна и венских композиторов, его современников, в частности [15], в названии которой присутствует важная для наших рассуждений формулировка: *Entwicklung der Konzertierenden Messen J. Haydn und seiner Wiener Zeitgenossen*.

³ Представление о мессе как «концертном» жанре сложилось уже в первой половине XVII века. Многие композиторы, в том числе Джованни Роветта, Ортензио Полидори, Джованни Баттиста Кинелли, Орацио Тардини, мессам которых посвящено издание [17], пользовались обозначением *messa concertata* (подобным образом назывались мотеты, псалмы, магнификаты и т.д.). «Первоначально термин *messa concertata* служил указанием на участие солистов. Этот новый тип мессы противопоставлялся *messa a cappella*, в которой полный хор востребован от начала до конца. Однако вскоре *messa concertata* начинает недвусмысленно указывать на контрасты между *solì* и *tutti*, и фактурные, и стилистические» [17, xi]. В этих мессах уже действовала знакомая по великим образцам XVIII века традиция переложения заключительных стихов в *Gloria* и *Credo* в виде фуг или фугато, постоянно отмечаемая А. Шнебелен [17, xii, xiii].

⁴ Данные приведены по статье Э. Джонса [12, 20].

характерен, в частности, для месс Михаэля Гайдна, брата Йозефа [3, 44, 50, 62, 181].

Вне зависимости от общей идеи исследования, лишь один из множества элементов в составе поздних месс Гайдна предстает в описаниях как некая константа: это хоровая fuga, порождение «ученого стиля». Постоянно расположение fugи в окончаниях частей *Gloria*, *Credo*, *Agnus Dei* [1, 161]. Постоянно и соответствие этой fugи общим представлениям о жанровом эталоне, поэтому авторы публикаций подчас ограничиваются указанием на факт ее наличия. Между тем, включенность fugи со всеми ее константными свойствами в общий строй месс, столь богатых стилевыми и жанровыми связями, заслуживает специального рассмотрения.

История обращений Гайдна к fugе начинается с квартетов ор. 20. В трех финалах из шести присутствует заголовок: *Fuga... a 2 soggetti* (в ор. 20 №5), *a 3 soggetti* (в ор. 20 № 6) и *a 4 soggetti* (в ор. 20 № 2)⁵. Это демонстрация мастерства: Гайдн не только указывает число тем, но и обозначает в нотном тексте применение особых приемов: во всех fugах присутствует надпись *al rovescio*⁶, а в fugе из квартета № 5 еще и *in canone*. Уже в ор. 20 проявляется характернейшая черта

⁵ Наш перечень соответствует нумерации квартетов ор. 20 в так называемом Черновом каталоге (*der Entwurfskatalog*), где квартеты с fugами имеют номера 1, 2 и 3 и расположены соответственно возрастающему числу тем [13, 142]. Приведем сведения о каталоге из [9]: «Этот документ, ошибочно названный Entwurf-Katalog (“черновой каталог” <...>), имеет огромное значение для наших знаний о произведениях Гайдна <...> до конца 1770-х годов, а также их хронологии. Каталог был составлен примерно в 1765–6 годах Йозефом Эльслером, главным музыкальным переписчиком при дворе, несомненно, в соответствии с планом Гайдна; дополнительные записи Гайдн вносил более или менее регулярно вплоть до конца 1770-х годов».

⁶ Обозначение инверсии, строго выполненной лишь в fugе на две темы.

гайдновских фуг — двухголосное начало формы: сочетание основной темы и контратемы⁷ (см. нотный пример 1):

Пример 1. Гайдн. Финалы квартетов ор. 20 №5, 6 и 2.

Fuga a 2 Soggetti

sempre sotto voce

Fuga a 3 Soggetti

sempre sotto voce

sempre sotto voce

Fuga a 4 Soggetti

sempre sotto voce

sempre sotto voce

⁷ Этот термин имеет широкий спектр значений и часто указывает на *любые мелодические единицы, контрапунктирующие с основной темой*: и то, что в отечественной практике принято называть удержанным противосложением, и «настоящие» темы фуги помимо первой. К примеру, А. Манн употребляет интересующее нас понятие при противопоставлении «начальной темы» многотемной фуги всем «прочим (the others), которые называются противосложениями (countersubjects) или темами второго ранга (secondary themes) — по латыни, *contrathema, contrasubjectum*» ([16, 190], курсив А. Манна. — Л. Г.). Изменяемость гайдновских контратем временами приближает их к свободным (неудержанным) противосложениям.

Обратим внимание на одинаковое начало в фугах на две, три и четыре темы: Гайдн склонен к *повторению оптимального для него приема*, так сказать, независимо от обстоятельств. Сказанное распространяется и на общий принцип построения финальных фуг в ор. 20. Основу формы во всех случаях составляют проведения первой темы, причем, по одному и тому же плану [11, 117–119]⁸.

Потребность начинать с двухголосия объясняется тем, что, как пишет Вл.Вас. Протопопов, во многих случаях Гайдн «как бы “не доверяет” одноголосию темы и его возможностям полновесно зафиксировать *inceptum* музыкального образа» [6, 320]. В инструментальной полифонии композитор сохраняет верность этому приему, начиная большинство своих фуг и фугато двухголосием. Лишь в редких случаях Гайдн использует тему, вступающую без всякого «прикрытия»: так написан финал квартета ор. 50 № 4 — последняя фуга в инструментальных сочинениях композитора (1787).

Иначе обстоит дело в хоровых фугах. Ни в мессах, вплоть до группы Ноб. XXII:9 — Ноб. XXII:14, ни в ораториях, ни в сочинениях других хоровых жанров мы не увидим хоть сколько-нибудь заметной тенденции к двухголосному началу. Однако в поздних мессах, а также в заключительном хоре оратории *Die Schöpfung*, созданной в годы появления первых трех месс из шести (1796–1798), Гайдн вновь показывает свою приверженность и к двухголосию в начале фуги, и к повторяемости оптимальных для него решений.

Вместе с основной темой вступает контратема — мелодический элемент, хоровой или, реже, оркестровый, повторяемый точно или с

⁸ В фугах ор. 20 на три и четыре темы начальное тематическое двухголосие дополняется за счет повторяемых мелодических единиц, которые мы могли бы назвать удержанными противосложениями.

заметными отступлениями от первоначального варианта⁹. Несмотря на названные различия, контратема удивляет постоянством признаков. Первый из них связан с вопросом о распределении текста.

Основной теме Гайдн поручает силлабическое изложение тезиса — в мессе это, в первую очередь, *In gloria Dei Patris* и *Et vitam venturi saeculi*, а контратеме — распев слова или короткого словосочетания: чаще всего распевается *Amen*. Тот же контрапункт силлабики и распева используется и при обращении к другим текстам. Например, первая тема фуги в *Agnus Dei* из *Schöpfungsmesse* представляет собой почти сплошь силлабическое пение *Dona nobis pacem*, в то время как контратема — распев в ритме восьмых одного лишь *pacem* на протяжении почти двух тактов. Иногда главная тема вступает в сопровождении оркестровой контратемы, которая затем передается хору: в таких случаях, как правило, Гайдн начинает фугу двухголосием хоровых и оркестровых басов.

Типовое оформление начала в фуге не исчерпывается одной лишь идеей совместного звучания темы и контратемы. Гайдн охотно повторяет и найденный для этого сочетания музыкальный материал: в перечни типовых решений для шести поздних месс следовало бы добавить и *двухголосную тематическую формулу* фуги. Не забывая о том, что формульность тематизма присуща фуге как жанру [13, 90–129], мы все же должны отметить удивительную концентрацию образцов одной и той же формулы в компактной группе сочинений¹⁰.

В двухголосной формуле, начинающей фугу из поздней мессы Гайдна, основная тема всегда звучит выше контратемы (что совсем не

⁹ В силу своей многозначности, понятие «контратема» более всего соответствует главному предназначению обсуждаемой мелодической единицы.

¹⁰ Двухголосие, конечно, не единственный вариант тематических решений в фугах из шести последних месс. Контрпримерами могут служить написанные на слова *Et vitam venturi saeculi* фуга из *Theresienmesse* и фугато из *Schöpfungsmesse*.

обязательно для подобных случаев — вспомним знаменитое тематическое двухголосие в *Kyrie* моцартовского Реквиема). Как правило, основная тема вступает с первой доли и начинается с V ступени, которая, через IV, приводит к III; контратема, почти всегда поступенная, в преобладающем (или же сплошном) ритме восьмых, вступает после основной темы, запаздывая на одну долю.

Перечень образцов формулы начнем с показа основных вариантов распределения ее элементов (пример 2). В случае а) и тема, и контратема звучат в хоре, в случае б) контратема вступает в оркестре; ее начало не отмечено паузой, как в а), однако уже в следующем проведении контратема подхватывается хором, который распевает ее на *Amen*, начиная со второй восьмой, — так же, как в примере а)¹¹:

Пример 2. Гайдн. Heiligmesse, Gloria (a); Nelsonmesse, Gloria (b)

(a) V IV III
In glo - ri - a De - i Pa - tris,
A - - - men, a - - - men.

(b) V IV III
In glo - ri - a De - i Pa - tris,

Образцы тематической формулы из *Schöpfungsmesse* (пример 3) интересны хроматизацией основной темы. Кроме того, формула из *Gloria* (пример 3 а) появляется в начале второй части формы, после основательного каданса в такте 287 и двутактовой паузы в партии хора.

¹¹ В примерах 2–6 мы приводим актуальную для нашего рассмотрения часть партитуры.

Первая же часть начинается с проведения основной темы унисоном хоровых и инструментальных басов, а контратема вводится как противосложение к ответу.

Пример 3. Schöpfungsmesse, Gloria (a); Schöpfungsmesse, Agnus Dei (b)

(a) V (B) V IV III (F)
in glo ri - a De - i Pa - tris,
A - - - - - men,

(b) V IV III
Do - na no - bis pa - cem,

Следующая группа образцов демонстрирует последовательное удаление от строгой формульности (пример 4). В фуге из *Gloria Harmoniemesse* первой вступает контратема, состоящая из трех звеньев секвенции: запаздывающая основная тема появляется вместе со вторым и третьим звеньями секвенции в *g-moll* и *Es-dur* (пример 4 а). К тому же Гайдн отказывается и от привычного метрического расположения тем, из-за чего заключительный устой приходится на слабую долю такта. И все же звено в *Es-dur* в какой-то мере восстанавливает *status quo* — оно идентично началу тематической формулы с отклонением в субдоминанту¹² (пример 5). Фрагмент из *Paukenmesse* (пример 4 б) мы упоминаем лишь из-за контратемы 1 и общего контура ее сочетания с

¹² Приверженность Гайдна к повторениям проявилась, помимо всего прочего, и в выборе тональностей: первая и три последних мессы в группе Ноб. XXII:9 — Ноб. XXII:14 написаны в *B-dur*. Это обстоятельство обеспечивает и высотную тождественность неизменных элементов формулы в примерах 4 а и 5 а, б.

втором случае структура тематической формулы усложнена: Гайдн наделяет основную тему затактом в ритме затакта контратемы (7[♩]), что служит не столько легкой маскировкой формулы, сколько импульсом к мотивно-комбинаторной работе, не нарушающей, однако, правильного течения фуги. Как и предыдущие образцы двухголосной тематической формулы, эти два иллюстрируют известное высказывание Гайдна по поводу намеренного использования им в разных сочинениях «одной и той же мысли», «дабы подчеркнуть различие разработки»¹³.

Пример 5. Гайдн. Theresienmesse, Kyrie (a); Die Schöpfung, Schlusschor (b)

(a) Theresienmesse, Kyrie. The score shows a vocal line and a bass line. The vocal line has notes G4, A4, Bb4, C5, with lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son'. Above the notes are Roman numerals V, IV, III (Es). There are asterisks above the final two notes. The bass line has a 7-measure rest followed by a melodic line.

(b) Die Schöpfung, Schlusschor. The score shows a vocal line and a bass line. The vocal line has notes G4, A4, Bb4, C5, with lyrics 'Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - vig - keit.'. Above the notes are Roman numerals V, IV, III (Es), V, IV, III (B). There are asterisks above the final two notes. The bass line has a 7-measure rest followed by a melodic line.

Родственность тематических решений в примерах 2–5 особенно заметна при сравнении с другими случаями начального двухголосия в хоровых сочинениях Гайдна (см. пример 6).

¹³ Из «Предуведомления» к Шести сонатам оп. 30, посвященным сестрам Ауенбургер (Ноб: 2.1Nr. 1 – Klaviersonate Nr. 48 Ноб.XVI:35–39, 20) [5, 268].

Пример 6. Te Deum №2 (a), Die Schöpfung, Chor No. 28 (b)

(a)

In te, Do-mi-ne, spe-ra - - - - - vi,
Non con-fun-der, non con-fun-der in a-ter, num, in a-ter-num,

(b)

Denn er al-lein... ist ho-cher-ha-ben, al-le-lu-ja,
Al-les lo-be sei-nem Na-men, denn er al-lein ist ho-cher-ha-ben,

Переходя от начальных тактов фуги в поздних мессах к фуге в целом, отметим характерные для Гайдна строгие — или достаточно строгие — проведения тематической двухголосной формулы в экспозиции и на начальной стадии развития, а также заметно большую степень свободы во второй половине формы. Приемы мотивной работы, неизменно отмечаемые исследователями в гайдновских инструментальных фугах и фугато (см. специально посвященную фугато работу [7]), для хоровой фуги вообще и для поздних фуг в частности не столь показательны: здесь, по наблюдению Протопопова, «разработочность иногда уменьшается» [6, 324]. Меньшие, по сравнению с инструментальной полифонией, возможности мотивной работы в хоровых фугах поздних месс сочетаются с отсутствием каких-либо особенных контрапунктических приемов вроде *al rovescio* из квартетов ор. 20. Гайдн отказывается и от традиционных для фуги способов достижения кульминации — ради особого эффекта, к которому прибегает в большинстве рассматриваемых фуг. Кульминацией в них служит выход за пределы строгой полифонии в сферу вокально-ансамблевого

пения — момент, вносящий в торжественное звучание фуги (заметим, во всех случаях мажорной¹⁴) настроение возвышенной безмятежности.

Применяемый Гайдном прием состоит в заимствовании из концертной формы — внедрении в фугу *каденции*, исполняемой квинтетом или секстетом солистов.

В огромном числе месс хоровая фуга может соседствовать с сольным или сольно-ансамблевым пением. Здесь же происходит слияние одного с другим. Поскольку речь идет о полифонической форме, слово «каденция» употребляется с известной долей условности. Речь идет о вокально-ансамблевом эпизоде, выдержанном в прозрачной и, так сказать, облегченной полифонической фактуре. Перед вступлением солистов хор умолкает, у оркестра — выжидательные повторы кадансового оборота или заключительной гармонии, иногда звучит характерная мелодическая фигура введения в начало нового построения — того же рода, что вводит в начало побочной партии сонатного аллегро или вокальной партии в арии (пример 7)¹⁵.

Пример 7. Paukenmesse, Credo (a); Schöpfungsmesse, Gloria (b)

(a) *Soli*
A - men, A - (men)
A - men, A - (men)

(b) *Soli* A - men,
(A) - - - men in glo - ri - a
- (A) - - - men

¹⁴ В миноре написана весьма свободная фугированная форма в *Kyrie II* из *Nelsonmesse*. Это образец достаточно распространенного варианта фуги или фугато на небольшую тему с обязательными повторениями звука I ступени, столь же обязательным диссонирующим задержанием в момент ответа и с постепенным порядком проведений темы в качестве приема развития.

¹⁵ Ансамблевая каденция украшает иногда и фугу на одну тему, например в *Credo* из *Theresienmesse*.

Обратим внимание на фрагмент а) в примере 7: он взят из фуги с выбивающимся из общей картины началом, да и тематическим решением в целом (пример 4 б). Однако в отношении ансамблевой каденции солистов эта фуга полностью соответствует представлениям о повторяемости оптимальных для автора (и, возможно, любившихся ему) решений в фугах поздних месс. Сравнение моментов подхода к началу ансамблевой каденции в фугах из *Paukenmesse* и *Schöpfungsmesse* (пример 7 а, б) в очередной раз показывает одинаковость не только общего оформления, но и материала (в данном случае — материала, с которым вступают солисты).

Отмеченный символом «Т» нижний голос вокального трио в фрагменте из *Schöpfungsmesse* (б) указывает на тему, которой поручена функция баса. Она вступает вместе с ярким контрапунктом — дуэтом верхних голосов¹⁶, идущих параллельными терциями. «Тема появляется в двух новых обликах, в качестве басовой партии и на органном пункте», — пишет Дж. Гиббс [10, 180], подразумевая первую из двух, «пробную», каденцию, исполняемую тремя верхними голосами секстета солистов на *p*, и сопоставленное с ней пение *tutti f*. Это взгляд «с позиции фуги». Гайдновские обозначения *sol* и *tutti*, *p* и *f*, отражены в подробной схеме заключительного раздела *Gloria* [10, 228], но оставлены за пределами рассмотрения.

Еще одно сочетание темы с парой голосов, идущих терциями, звучит в каденции из *Credo Harmoniemesse* (пример 8), а четырехголосный, более динамичный, вариант того же сочетания — в *Die Schöpfung* (пример 9). Каденция из *Paukenmesse* (пример 7) и две каденции из *Harmoniemesse* (примеры 8 и 12) «компенсируют» неявную

¹⁶ В более строгом двухголосном варианте этот контрапунктический прием тематического развития часто встречается в инструментальных сочинениях, например, в квартетах ор. 76.

формульность начального тематического двухголосия в завершаемых ими фугах (ср. пример 4 а, b, с).

Пример 8. Harmoniemesse, Credo

а - мен, а - мен.
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - мен, а - мен.
а - мен, (men)
et vitanven - tu - ri sae - cu - li,

Пример 9. Die Schöpfung, Schlusschor

Soli
A - men, a - men, a - - - - - men.
Soli
A - men, a - men,
Soli
A - men, a - men, a - - - - - men.
Soli
A - men, DesHer ren Ruhm, er bleibt in E - vig -keit.

Несмотря на возможное участие основной темы и контратемы в ансамблевом пении, каденции всегда противопоставлены хоровой полифонии в основной части фуги в силу таких свойств как:

- вокальность звучания, ансамблевое пение взамен хорового, особая прозрачность и рельефность фактуры, распевы слогов, украшающие спокойную смену или чередование гармоний;
- простые формы контрапунктирования голосов, часто сводящегося к движению параллельными терциями или секстами, имитации-переключки, попеременное солирование групп: дуэтов или трио.

Очень важным свойством эпизодов вокализованного контрапункта является и гомофонный по существу характер их синтаксиса. Здесь используются повторы двутактов (оформленных, впрочем, как элементы контрапунктических соединений и перестановок — см. примеры 10, 11), а также закругленные построения в форме периода из двух предложений, в которых используются и вторгающаяся каденция с контрапунктом 4-го и 5-го тактов (пример 8), и расширение, приводящее к кульминации в зоне каданса (пример 12).

Пример 10. Theresienmesse, Christe

The musical score for 'Christe' from Theresienmesse is presented in a five-staff format. The top two staves are for vocal soloists (Soprano and Alto), and the bottom three are for piano accompaniment (Right Hand and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The score is marked 'Solo' for the vocal parts. The lyrics are: 'e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei son, e - lei - son,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with rests, creating a delicate texture.

Взятые вместе, ансамблевые каденции разных фуг обнаруживают такое же несомненное сходство, как и темы-формулы, на которые написаны фуги. Сходны ансамблевые каденции и по своему расположению в форме: в большинстве случаев они предшествуют заключительному хоровому *tutti*, появляясь иногда единожды, иногда дважды, в чередовании *tutti* и *solì*. Единственным исключением из этого правила служит фуга в *Kyrie* из *Teresienmesse*, где ансамблю солистов поручена часть *Christe* — «эпизод в разработке» фуги, распределенной между хоровыми частями *Kyrie I* и *Kyrie II*¹⁷. *Christe* делит фугу надвое, а поскольку фуга окружена повторяющимся *Adagio*, в котором, вслед за хоровым *tutti*, вступают *solì* с теми же перекличками мотивов, что и в начале *Christe*, получается, что квартет солистов троекратно, с одним и тем же материалом, появляется в окружении *tutti*; сама же часть *Christe* образует центр симметричной формы.

В заключение несколько слов о хоровой фуге с каденцией в общих чертах.

Небольшая по протяженности, написанная на двухголосную тематическую формулу, не перегруженная мотивным и контрапунктическим развитием, украшенная вокально-ансамблевой каденцией, за которой следует полнозвучное завершение, она представляет собой исключительно гармоничное целое. Именно такую фугу Гайдн предназначает для завершения больших частей мессы или всего сочинения в целом, если фуга пишется на *Dona nobis pacem*. Такая фуга соответствует концертному характеру современной Гайдну венской мессы. Она соответствует статусу мессы, предназначенной для пышных ежегодных осенних торжеств в Эстергази и «прочно занявшей» место оперы после закрытия там оперного театра [4, 166]. Наконец, именно такая фуга

¹⁷ Тематическое двухголосие этой фуги приведено в примере 5а.

более всего пригодна для выражения «радости и даже веселья», которым почти всегда проникнута музыка Гайдна [2, 98].

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов А.Г. Мессы Гайдна: к проблеме типовой классификации месс XVIII в. // Искусствоведение. 2010. №4. С. 31–36.
2. Кириллина Л.Л. Классический стиль в музыке XVIII— начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007.
3. Коваленко Т.С. Духовные сочинения М. Гайдна в контексте австрийской музыкальной традиции: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2012.
4. Матвеева Е.Ю. Музыкальный театр Йозефа Гайдна: дис. ... канд. иск. М., 2000.
5. Новак Л. Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение / Пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова; предисл. Б. Левика. М.: Музыка, 1973.
6. Протопопов Вл.Вас. История полифонии. Вып. 3. Западно-европейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М.: Музыка, 1985.
7. Янкус А.И. Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна. СПб.: Типография ЦСИ, 2004.
8. Chusid M. Some Observations on Liturgy, Text, and Structure in Haydn's Late Masses // Studies in eighteenth-century music; a tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday. Edited by H.C. Robbins Landon. New York: Oxford University Press, 1970. P. 125–135.
9. Feder G., Webster J. Haydn, (Franz) Joseph [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo>

-9781561592630-e-0000044593?rskey =ljBqb4& result=2. (accessed: 20.05.2021).

10. *Gibbs Jr.* A Study of Form in the late masses of Joseph Haydn. The University of Texas at Austin, Ph.D., 1972.

11. *Grave F., Grave M.* The String Quartets of Joseph Haydn. Published to Oxford university press, 2006.

12. *Jonson E.* Franz Joseph Haydn's Late Masses: An Examination of the Symphonic Mass Form. Choral Journal / 2002. Vol. Forty-Two. Number seven. P. 19–24.

13. *Kirkendale W.* Fuge and fugato in rococo and der classical chamber music. Trans. From german by M. bent and the Author. Durham, N.C. Duke univ. press, 1979.

14. *LeBlanc J.-M.* Franz Josef Haydn (1732–1809) La Nelsonmesse. In: Musurgia, 1998, Vol. 5, No. 3/4, Dossiers d'analyse (1998). P. 125–139.

15. *MacIntyre B.* Die Entwicklung der Konzertierenden Messen J. Haydn und seiner Wiener Zeitgenossen // Haydn-Studien. München, 1988. S. 80–87.

16. *Mann A.* The Study of Fugue. New York. Dover publications, inc., 1987.

17. Masses by Giovanni Rovetta, Ortensio Polidori, Giovanni Battista Chinelli, Orazio Tarditi. Seventeen-century Italian Sacred Music. Masses. Vol. 5. Ed. with an Introduction by Anne Schnoebelen. London and New York. Routledge Taylor&Francis Group, 2019.

18. *Runestad C.J.* The Masses of Joseph Haydn: A Stylistic Study. Ph.D.Thesis. The University of Illinois at Urbana-Champaign, 1970.

REFERENCES

1. *Baranov A.G.* Messy Gajdna: k probleme tipovoj klassifikacii mess XVIII v. [Haydn's Masses: Towards the Problem of Typical Classifica-

tion of Eighteenth Century Masses] // *Iskusstvovedenie* [Art criticism]. 2010. №4. P. 31–36.

2. *Kirillina L.L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII— nachala XIX veka. CH. III: Poetika i stilistika [Classical style in music of XVIII-beginning XIX centuries. Part III: Poetics and stylistics]. M.: Izdatel'skiy Dom «Kompozitor» [Kompozitor Publishing House], 2007.

3. *Kovalenko T.S.* Duhovnye sochineniya M. Gajdna v kontekste avstrijskoj muzykal'noj tradicii [Michael Haydn's church works in the context of Austrian musical tradition]. Thesis. Moscow, 2012.

4. *Matveeva E.YU.* Muzykal'nyj teatr Jozefa Gajdna [Musical Theater of Joseph Haydn]. Thesis. Moscow, 2000.

5. *Novak L.* Iozef Gajdn: Zhizn', tvorchestvo, istoricheskoe znachenie [Haydn: Life, works, historical significance]. Transl. from German. D. Karavkinoy & Vs. Rozanova. Preface by B. Levik. Moscow: Muzyka [Music], 1973.

6. *Protopopov Vl.Vas.* Istoriya polifonii. Vyp. 3. Zapadnoevropejskaya muzyka XVII - pervoj chetverti XIX veka [History of Polyphony. Vol. 3. West European music from XVII to the first quarter of XIX centuries]. Moscow: Muzyka [Music], 1985.

7. *Yankus A.I.* Fugato v strunnyh kvartetah J. Gajdna [Fugato in the string quartets by J. Haydn]. Saint-Petersburg: Tipografiya CSI [Central Printing House], 2004.

8. *Chusid M.* Some Observations on Liturgy, Text, and Structure in Haydn's Late Masses // *Studies in eighteenth-century music; a tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday.* Edited by H.C. Robbins Landon. New York: Oxford University Press, 1970. P. 125–135.

9. *Feder G., Webster J.* Haydn, (Franz) Joseph [Electronic resource]. In: *Grove Music Online.* Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo>

-9781561592630-e-0000044593?rskey =ljBqb4& result=2. (accessed: 20.05.2021).

10. *Gibbs Jr.* A Study of Form in the late masses of Joseph Haydn. The University of Texas at Austin, Ph.D., 1972.

11. *Grave F., Grave M.* The String Quartets of Joseph Haydn. Published to Oxford university press, 2006.

12. *Jonson E.* Franz Joseph Haydn's Late Masses: An Examination of the Symphonic Mass Form. Choral Journal / 2002. Vol. Forty-Two. Number seven. P. 19–24.

13. *Kirkendale W.* Fuge and fugato in rococo and der classical chamber music. Trans. From german by M. bent and the Author. Durham, N.C. Duke univ. press, 1979.

14. *LeBlanc J.-M.* Franz Josef Haydn (1732–1809) La Nelsonmesse. In: Musurgia, 1998, Vol. 5, No. 3/4, Dossiers d'analyse (1998). P. 125–139.

15. *MacIntyre B.* Die Entwicklung der Konzertierenden Messen J. Haydn und seiner Wiener Zeitgenossen // Haydn-Studien. München, 1988. S. 80–87.

16. *Mann A.* The Study of Fugue. New York. Dover publications, inc., 1987.

17. Masses by Giovanni Rovetta, Ortensio Polidori, Giovanni Battista Chinelli, Orazio Tarditi. Seventeen-century Italian Sacred Music. Masses. Vol. 5. Ed. with an Introduction by Anne Schnoebelen. London and New York. Routledge Taylor&Francis Group, 2019.

18. *Runestad C.J.* The Masses of Joseph Haydn: A Stylistic Study. Ph.D.Thesis. The University of Illinois at Urbana-Champaign, 1970.

