

Научная статья

УДК 784.21

doi: 10.17223/22220836/60/10

ОТ ЦИТАТ К ТЕОЛОГИЧЕСКОМУ ПОСЛАНИЮ: ОРАТОРИЯ «ИЛИЯ» ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ

Екатерина Игоревна Поризко

*Высшая школа музыки и драматического искусства г. Штутгарт,
Менхенгладбах, Германия*

*Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия, eporizko@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются различные уровни цитат оратории «Илия» Ф. Мендельсона-Бартольди: отсылки к баховским произведениям, хоральности и хоралу как звуковому символу. Поставлен вопрос о том, какие пласты смысла зашифровывает композитор во множественных аллюзиях, и сделан вывод о том, что введение цитат создает отдельное теологическое послание Мендельсона слушателям. Ветхозаветный сюжет расширяется, и через Христологию в Илие мы начинаем видеть предтечу Иисуса.

Ключевые слова: Мендельсон-Бартольди, оратория, «Илия», христология, лютеранство, символика

Для цитирования: Поризко Е.И. От цитат к теологическому посланию: оратория «Илия» Феликса Мендельсона-Бартольди // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 91–100. doi: 10.17223/22220836/60/10

Original article

FROM REFERENCES TO THE SERMON: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS “ELIAS”

Ekaterina I. Porizko

*Higher School of Music and Dramatic Arts in Stuttgart, Stuttgart, Monchengladbach, Germany
A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russian Federation,
eporizko@gmail.com*

Abstract. This article explores Felix Mendelssohn Bartholdy’s oratorio Elijah in the context of its dramatic expressiveness and rich symbolic layers. Although Mendelssohn did not leave behind any mature operas that satisfied his artistic ambitions, his musical thinking reveals a distinctly theatrical impulse. His approach to large-scale form reflects a search for inner architectonic structure – a kind of “centrifugal force” that draws the listener in and provides spatial and narrative coherence throughout the work.

The central focus lies on Mendelssohn’s use of musical quotations and stylistic allusions that permeate the oratorio’s fabric. He refers to Bach’s Passions, the organ tradition, and chorale idioms – not through direct quotation, but through harmonic, rhythmic, and melodic analogies. The article argues that this use of chorale-like material, even in the absence of explicit quotations, serves as a sign of inner conviction and theological rootedness. A key question arises: Why does Mendelssohn construct such a consistent web of musical references? The answer, proposed by the author, is that these signals form a deliberate theological message-one in which the Old Testament figure of Elijah is interpreted as a prefiguration of Christ.

Special attention is given to the role of chorale idiom in Elijah. By consciously avoiding direct quotations of well-known New Testament chorales, Mendelssohn creates musical structures that express steadfast faith while remaining faithful to the Old Testament narrative. In this way, a new theological dimension emerges—one that allows the light of the New Covenant to shine through the texture of the Old.

The theological perspective of the article aligns with the Christological framework developed by E.W. Hengstenberg and stands in contrast to the views of Friedrich Schleiermacher. The author emphasizes that, despite the complexity of his personal and cultural identity, Mendelssohn inherits the Lutheran tradition and treats music as a form of preaching – embodying in Elijah the idea of grace as a foundational concept in Protestant theology.

In conclusion, the article turns to the Christological horizon of the work. Mendelssohn appears as both a thoughtful and believing Lutheran, drawing on the theological legacy of J.S. Bach, Martin Luther, and Hengstenberg. Elijah becomes not merely a sacred drama, but a sonic sermon—an artistic meditation on divine grace as the sustaining power for the human soul in moments of weakness. It is grace that breaks through the Old Testament narrative and reveals Elijah not only as a prophet, but as a forerunner of the Messiah.

Keywords: Mendelssohn Bartholdy, Oratorium, „Elias“, Christologie, Lutherische Lehre, Symbolik

For citation: Porizko, E.I. (2025) From references to the sermon: Felix Mendelssohn Bartholdys “Elias”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 60. pp. 91–100. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/10

Феликс Мендельсон-Бартольди не оставил в своем наследии зрелых опер, удовлетворивших его самого, несмотря на активный поиск либретто. Сказать же, что композитору был чужд именно театр, напротив, невозможно. Образность, драматическая выразительность его программных увертюр «Гебриды, или Фингалова пещера», «Сказка о прекрасной Мелузине», «Морская тишь и счастливое плавание», музыка к комедии «Сон в летнюю ночь», к трагедиям «Антигона», «Король Эдип» и, разумеется, оратория «Илия» свидетельствуют о живом интересе к образному дыханию театра. Это стремление к драматической выразительности Мендельсон сознательно хотел привнести в жанр Оратории – по своей природе церковному произведению. «<...> Мендельсону хотелось создать ораторию об Илии, которая была бы выстроена как опера, то есть без рассказчика, с действием, разворачивающимся только в диалогах действующих героев»¹ [1. S. 201]. Наличие номеров со сквозным развитием, психологическое развитие образа главного героя, контраст между возвышенным, горным миром верующего Илии и буйного, архаичного язычества – всё это делает Ораторию динамичной и интересной для восприятия слушателя.

Помимо психологичности и театральности оратории, Мендельсон создаст уникальное по своей глубине произведение. Подобно «Игре в бисер» Германа Гессе, композитор вводит многократные отсылки к другим сочинениям, эпохам, композиторам. Романтизму присущи загадки и мистификации. Но если вышедшие из-под пера Эрнста Теодора Амадея Гофмана «музыкальные новеллы» или «сфинксы» Роберта Шумана кажутся нам ожидаемыми, то загадки и шифры от композитора-законодателя академического музыкального образования и создателя Лейпцигской консерватории обескураживают. Но играет ли Мендельсон с нами в игру ради игры, показывая свой музыкальный кругозор, или за этим скрывается более глубокая философская идея?

¹ „<...> schwebte Mendelssohn ein Oratorium zu Elias vor, das wie eine Oper ohne einen Erzähler auskommt und ganz von den Dialogen den beteiligten Personen lebt“.

Прежде чем ответить на этот вопрос, проанализируем, какие смысловые коды вплетает Мендельсон в Ораторию. Сфокусируем внимание на лишь музыкальных выразительных средствах, без анализа литературного текста произведения. В их числе отсылки:

- к Баху, особенно к «Страстям по Иоанну» и «Страстям по Матфею»;
- к хоральности без цитирования какого-либо знакового лютеранского хорала;
- к миру библейской символики¹.

Сосредоточимся на отсылках к творчеству И.С. Баха. В № 5 „*Aber der Herr sieht es nicht*“ [«Но Господь этого не видит»]² во втором разделе формы имитационно разрабатываемая тема „*Er wird uns verfolgen bis er uns tötet*“ [«Он будет нас преследовать до тех пор, пока не убьет»] отсылает нас к хорам-turbae, хорам-действиям из баховских Страстей. В данном случае точного подражания какому-то одному номеру нет, Мендельсон обобщает эмоциональный тонус номеров, в которых участвует разъярённая толпа. Однако аналогом может служить № 27 b „*Lasset uns den nicht zerteilen*“ [«Не станем раздирать его»]³ [2] из «Страстей по Иоанну», в которых упорный монотонный бег восьмых и шестнадцатых периодически прерывается мотивом четвертей с пронзительными интонациями нисходящей квинты. У Мендельсона при этом интервалика темы более напряженная за счет использования последовательности из двух уменьшенных квинт.

Несмотря на то, что основные отсылки у Мендельсона ведут нас именно к баховским Страстям, в последней части № 5 „*Und tue Barmherzigkeit*“ [«И твори благодать»] (рис. 1) мы слышим аллюзию на Хорошо Темперированный Клавир. Нежный перебор звуков тонического трезвучия в C-Dur, тематическая отсылка к образу Бога-Отца – все это дарует слушателю островок спокойствия и милосердия.



Рис. 1. Оратория «Илия» № 5, последний раздел номера

Fig. 1. *Elijah*, Op. 70, No. 5 – final section of the number

¹ Оратория наполнена звукописью, риторическими фигурами и лейтмотивами. В дальнейших исследованиях мы планируем рассмотреть именно мир библейской символики Оратории подробнее.

² Перевод здесь и далее с немецкого и английского языков наш. – Е.П.

³ Евангелие от Иоанна 19:24.

Следующей отсылкой является конец речитатива № 6 „*Nach dem Wort deines Gottes*“ [«По слову Божию»], который не только выстраивает музыкальную арку к баховским Страстям, но создаёт в Ветхозаветном контексте ощущение евангелического рассказа, исполнения Божьего плана. Снова Мендельсон не даёт прямой цитаты на речитативы Страстей, но с помощью ритма и гармонического сопровождения становится узнаваем контекст, в который нас помещает композитор. Аналогию можно провести с № 61 е „*Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied*“ [«Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух»]¹ [2] из «Страстей по Матфею», у Баха это одно из самых драматичных по ритму и гармонии (минор, движение мелодии по уменьшенному септаккорду) мест в Страстях, а у Мендельсона это наставляющее, увещивающее, мягкое послание ангела.

Очень тонкий отголосок к баховскому органному наследию предстает также как один из самых романтических по звучанию номеров Оратории № 7 „*Denn er hat seinen Engeln*“ [«Так приказал он ангелам своим»]. Мендельсон использует звучание струнных, сопровождающее парящую кантилену хора, чтобы передать звук шелеста крыльев слетающихся ангелов, что создает тематическую арку к BWV 607 № 9 „*Vom Himmel kam der Engel Schar*“ [«С небес спускались ангелы»] из Органной книжечки. Номер, исполняемый на восьмифутовом флейтовом регистре, как нельзя лучше передает шелест распекающих воздух ангельских крыльев.

Как намек на баховские хоры-действия (сквозное развитие, реакция на реплики солистов) можно интерпретировать также № 10. Особенно ярким кажется отсылка № 10 „*Du bist's Elias*“ [«Ты – Илия!»] к реплике хора „*Der ruft dem Elias!*“ [«Илию зовёт Он»]² [2] № 61 b d «Страстях по Матфею».

Восходящие и нисходящие, словно отблески огня, фразы хора „*Die Flamme fraß das Brandopfer*“ [«Пламя сжирает жертвоприношение»] из № 16 также создают параллель к № 50 d „*Sein Blut komme über uns und unsere Kinder*“ [«кровь Его на нас и на детях наших»]³ [2] из «Страстей по Матфею».

Сцена с хором № 23 „*Er muss sterben*“ [«Он должен умереть»] (рис. 2) резонируют со сценой общения Понтия Пилатуса и хора, требующего распять Христа „*lass ihn kreuzigen*“ [«да будет распят»]⁴ [2] № 45 b и 50 b из «Страстей по Матфею». Завершает Мендельсон номер фразой „*laßt uns ihm tun wie er getan hat*“ [«сделаем с ним то, что он сделал с нами»], чья интонация наиболее приближена к баховским речитативам.

В № 24 „*Wehe ihm!*“ [«Горе ему!»] вновь слышится эхо активности баховских хоров-действий, опознаваемое лишь на уровне мелодического и ритмического рисунков. Что же касается гармонической структуры, мотивно-тематического принципа, разработочности, то все это делает номер узнаваемо мендельсоновским.

Сразу две отсылки мы видим в № 26 „*Es ist genug*“ [«достаточно»], в котором Илия наиболее полно показывает своё выгорание. Первая связывается с нисходящей интонацией в соло виолы да гамбы № 30 „*Es ist vollbracht*“

¹ Евангелие от Матфея 27:50.

² Евангелие от Матфея 27:47.

³ Евангелие от Матфея 27:25.

⁴ Евангелие от Матфея 27:23.

[«совершилось!»]¹ [2] из «Страстей по Иоанну». Вторая – с финальным в этом номере тоном басового голоса, который образует параллель с исполнительской традицией Германии в № 33 из «Страстей по Матфею», когда после слов „*Aber Jesus schwieg stille*“ [«Иисус молчал»]² [2] принято исполнять басовый голос без аккорда, что подчёркивает застывшую тишину происходящего момента.

The image shows a musical score for a choral response. It consists of two systems of music. The first system is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The second system is a recitative (Recit.) for the same choir and piano. The piano part has markings 'do', 'f staccato', and 'Recit.'.

Рис. 2. Оратория «Илия» № 23, реплика хора

Fig. 2. *Elijah*, Op. 70, No. 23 – choral response

Кульминацией символики в Оратории можно считать арию Ильи № 37. Размер 6/4, мягкий, пасторальный характер тональности F-dur, постепенное восходящее движение мелодии и басовый тембр сольного голоса вызывают ассоциации с № 11. Речь идет о Евхаристическом каноне на словах „*trinket alle daraus*“ [«пейте из неё все»]³ [2] из «Страстей по Матфею». Илия взывает к Господу и его милости „*Ja, es sollen wohl Berge weichen*“ [«Да, горы должны расступиться»]. Иисус в «Страстях по Матфею» является вочеловеченной милостью Божией, дарует нам таинство причастия – прямое воплощение благодати.

¹ Евангелие от Иоанна 19:30.

² Евангелие от Матфея 26:63.

³ Евангелие от Матфея 26:27.

Рис. 3. Оратория «Илия» № 37, ариозо Илии

Fig. 3. *Elijah*, Op. 70, No. 37 – Elijah's arioso

Словно подтверждая то, что Ветхий Завет знаменует собой рассвет, предвестие солнца, предвосхищение пришествия Мессии, в № 38 в момент того, как Илию Бог живым забирает на небо „Er fuhr im Wetter gen Himmel“ [«и понёсся Илия в вихре на небо»] (4 Цар 2:1, 9–11), Мендельсон цитирует фрагмент № 66 b „*ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen*“ [«после трёх дней воскресну»]¹ [2] из «Страстей по Матфею», подчёркивая преодоление смерти. Это поправление конечности бытия выражено по-разному: у пророка Илии ввиду того, что он был живым забран Господом, у Иисуса ввиду воскресения, а у верующего христианина благодаря обещанному чуду воскресения и милости Творца.

Сфокусируем далее внимание на особенностях введения хора в Ораторию. В органных сонатах Op. 65, в Симфониях «Хвалебная песнь» и «Реформация», в Оратории «Павел» и во многих других церковных сочинениях Мендельсон активно использует цитаты известных лютеранских гимнов. Однако при работе над «Илией», основанной на текстах из Ветхого Завета, композитор сознательно избегает этого приема. Перед композитором встаёт дилемма: с одной стороны, он нуждается в протестантском хоре, символизирующем силу и незыблемость веры, с другой – не может найти тех хоральных композиций, оригинальный текст которых не был бы слишком известен слушателю, пробуждая воспоминания о Новозаветных образах.

Именно поэтому, подобно аллюзии на хорал² в Сонате № 5, Мендельсон использует уже отработанный в органных сонатах приём введения сочиненных им хоралов:

- хорал „*Denn ich der Herr dein Gott*“ [«Ибо я твой Господь»] в среднем разделе № 5 „*Aber der Herr sieht es nicht*“ [«Но Господь этого не видит»];

¹ Евангелие от Матфея 27:63.

² Роли хора в творчестве Мендельсона в целом и в его органных сонатах, в частности, посвящено исследование [3].

- фраза ответа хора „*Da wollen wir sehen*“ [«тогда посмотрим»] на реплику пророка № 10 „*So war der Herr*“ [«Таким был Господь»];
- № 15 „*Wirf dein Anliegen auf den Herrn*“ [«Возложите свою тревогу на Господа»];
- патетичная фраза хора „*Der Herr ist Gott*“ в № 16 „*Der du deine Diener machst zu Geistern*“ [«Ты, превращающий рабов своих в духов»];
- последняя фраза „*Ich bin mit dir*“ [«Я с тобой»] в № 22 „*Fürchte dich nicht*“ [«Не бойся»] (рис. 4) (интересно, что это единственная аллюзия на существующий лютеранский хорал „*Ein' feste Burg*“ [«Господь наш меч, оплот и щит»]);



Рис. 4. Оратория «Илия» № 22, последняя фраза хора

Fig. 4. *Elijah*, Op. 70, No. 22 – final phrase of the chorus

- романтизированная форма хорала „*und in dem Säuseln*“ [«и в веянье тихого ветра»] во второй части № 34 „*Der Herr geht vorüber*“ («Господь прошел мимо»);
- осанна-возгласы в начале № 35 „*Heilig, heilig, heilig*“ («Свят, свят, свят») (рис. 5).

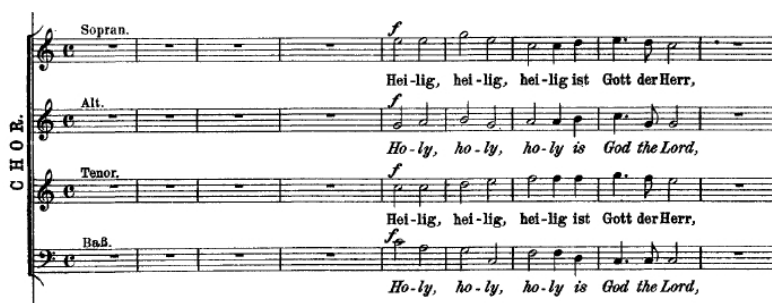


Рис. 5. Оратория «Илия» № 35, вступление хора

Fig. 5. Choral introduction (No. 35) – liturgical invocation in musical form

Такое пронизывающее всю ораторию вкрапление цитат баховского творчества и аллюзий на хорал, даже введенных очень приглушенно, мягко, словно предрастветное свечение неба, выбрано Мендельсоном не случайно. Ведь «Илия» – один из немногих Ветхозаветных сюжетов, привлечших внимание композитора, за исключением Псалтыря. Но самой значимой мыслью, отме-

ченной красной нитью повествования и разворачивающейся в символическом поле Оратории, является центральная фигура Мессии, Христа, являющаяся воплощением Божьей благодати, посланной нам во спасение.

Почему же Мендельсон зашифровывает в партитуре теологическое послание?

Семья Феликса Мендельсона-Бартольди была одним из очагов активной музыкальной, философской, литературной жизни Берлина. Родители Мендельсона не только дали своим детям блестящее образование, но и привлекали в свой дом выдающихся людей своего времени. Так, круг общения Феликса восхищает: его детские сочинения тут же исполнялись дома камерным составом лучших музыкантов Берлина, а окружение семьи Мендельсонов включало Шлейермахера, Хенгстенберга, братьев фон Хумбольд и Гёте. Примечательно, что последний не только с радостью общался с талантливым мальчиком-музыкантом, но и приглашал к себе в гости юношу с просьбой рассказывать ему все музыкальные и философские новинки.

Именно воспоминания о времени у Гёте (в том числе отраженные в письмах юного Феликса домой [4. Р. 6]¹) дают нам ключ, раскрывающий направление теологической мысли Мендельсона. «Сам Гете в своей переписке писал, что именно Мендельсон научил его Хенгстенбергу и Спонтини, познакомил с «Эстетикой» Гегеля и впервые открыл ему чудеса Бетховена»² [5]. Упомянуто имя Хенгстенберга [6], теолога и современника композитора, преподавателя Берлинского университета, автора книги «Христология Ветхого завета», но также человека, вхожего в дом Мендельсонов, продолжающего традицию ортодоксального лютеранства и противостоящего идеям Шлейермахера.

Понимание теологической глубины лютеранской веры отражается и в музыке, являясь для него своего рода «музыкальной проповедью»³ [7]. Именно так до сих пор все лютеранские церковные работники характеризуют особенности музыкального служения в церкви. Оратория «Илия» Ф. Мендельсона насыщена отсылками как к Библейским текстам, так и к баховскому наследию. Все эти разнообразные символы, цитаты и аллюзии помогают высветить в Ветхозаветной истории фигуру Христа и основополагающую для лютеранского учения идею благодати и милости Божией.

Подводя итоги проделанной работы, заметим, что отсылки к «Страстям по Матфею» и «Страстям по Иоанну» И.С. Баха демонстрируют не столько простой набор цитат, сколько целенаправленное проявление христологических воззрений Мендельсона. Композитор каждой введенной цитатой усиливает ощущение предреши́нности жизни «Илии», которая уподобляется страстной истории Иисуса. Показывая нам фигуру «Илии», композитор проводит параллель с фигурой Христа. Отчаяние и человеческая подавленность «Илии» знакома и Иисусу, его молитва в Гефсиманском саду есть апогей сломленного человека. Однако если Божественная природа Иисуса помогает

¹ Письмо Мендельсона от 25 мая 1830 г. из Веймара о визите к Гете.

² „Goethe himself has recorded in his correspondence that it was Felix Mendelssohn who taught him of Hengstenberg and Spontini, introduced him to Hegel’s “Esthetics”, and revealed to him for the first time the wonders of Beethoven”.

³ В церковных музыкальных законах евангелических церквей Германии именно проповедь считается одним из центральных задач музыки: «Главной задачей церковной музыки является проповедь Евангелия и участие в восхвалениях Господа» [„Die Kirchenmusik hat den Auftrag, bei der Verkündigung des Evangeliums zum Lobpreis Gottes mitzuwirken“].

ему преодолеть эту человеческую слабость («Отче мой! Если возможно, да минует меня чаша сия; впрочем, не как я хочу, но как Ты»¹ [2]), то Илия таковой не обладает. Потому, показывая исход повествования жизни Илии единственное, на что уповает Пророк и что многократно в музыке подчеркивает Мендельсон, – это благодать Божья. «Непосредственно идея благодати как незаслуженной благосклонности Бога лежит в основе доктрины оправдания верой, которая обычно и по праву считается основой лютеранской Реформации в Германии»² [8. Р. 89].

Список источников

1. Albertz R. Elias: Ein feuriger Kämpfer für Gott. Leipzig : Evangelische Verlagsanstalt, 2015. 232 S.
2. Синодальный перевод библии. URL: <https://bible.by/syn/> (дата обращения: 02.10.2025).
3. Koch A. Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy // Abhandlungen zur Musikgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. Band 12. 252 S.
4. Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from Italy and Switzerland. Transl. by Lady Wallace. Boston : Oliver Ditson & Co ; New York : C. H. Ditson & Co, 1861. 360 p.
5. Лутература онлайн. URL: <https://www.online-literature.com/elbert-hubbard/journeys-vol-fourteen/6/> (дата обращения: 02.10.2025).
6. Hengstenberg, Dr. Dr. E.W. Christology of the old Testament and a Commentary on the Messianic Predictions / Foreword by W.C. Kaiser. Grand Rapids, Michigan : Kregel Reprint Library, 1981. XVI + 699 p.
7. Kirchengesetz für den kirchenmusikalischen Dienst in der Evangelischen Kirche im Rheinland (Kirchenmusikgesetz – KiMuG). I. Präambel. URL: https://landessynode.ekir.de/wp-content/uploads/sites/2/2019/12/LS2020_73-DS07-Kirchenmusikgesetz.pdf (accessed: 02.10.2025).
8. McGrath A.E. Reformation Thought. An Introduction. 2nd edition. Oxford UK & Cambridge USA : Blackwell, 1993. 285 p.

References

1. Albertz, R. (2015) *Elias: Ein feuriger Kämpfer für Gott*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
2. *Sinodal'nyy perevod biblii* [Synodal Translation of the Bible]. [Online] Available from: <https://bible.by/syn/> (Accessed: 2nd October 2025).
3. Koch, A. (2003) Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy. In: *Abhandlungen zur Musikgeschichte*. Band 12. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
4. Bartholdy, FM. (1861) *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from Italy and Switzerland*. Transl. by Lady Wallace. Boston: Oliver Ditson & Co; New York: C. H. Ditson & Co.
5. Hubbard, E. (n.d.) *Journeys*. [Online] Available from: <https://www.online-literature.com/elbert-hubbard/journeys-vol-fourteen/6/>
6. Hengstenberg, E.W. (1981) *Christology of the Old Testament and a Commentary on the Messianic Predictions*. Grand Rapids, Michigan: Kregel Reprint Library.
7. Germany. (2019) *Kirchengesetz für den kirchenmusikalischen Dienst in der Evangelischen Kirche im Rheinland (Kirchenmusikgesetz – KiMuG). I. Präambel*. [Online] Available from: https://landessynode.ekir.de/wp-content/uploads/sites/2/2019/12/LS2020_73-DS07-Kirchenmusikgesetz.pdf (Accessed: 2nd October 2025).
8. McGrath, A.E. (1993) *Reformation Thought*. 2nd ed. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

Сведения об авторе:

Поризко Е.И. – референт церковной музыки евангелической церкви земли Рейнланд, доцент высшей школы музыки и драматического искусства г. Штутгарт (Штутгарт, Менхен-

¹ Евангелие от Матфея 26:39.

² “It is the idea of grace as the unmerited favour of God which underlies the doctrine of justification by faith, generally and rightly regarded as underlying the origins of the Lutheran Reformation in Germany”.

гладбах, Германия); аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия) E-mail: eporizko@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Porizko E.I. – Referent of church music of the Evangelical Church of the Rhineland, associate professor of the Higher School of Music and Dramatic Arts in Stuttgart (Stuttgart, Monchengladbach, Germany); postgraduate student of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: eporizko@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 10.10.2025;
одобрена после рецензирования 13.10.2025; принята к публикации 31.10.2025.*

*The article was submitted 10.10.2025;
approved after reviewing 13.10.2025; accepted for publication 31.10.2025.*