

На правах рукописи



Бочкова Татьяна Рудольфовна

**СОЛЬНАЯ СОНАТА ДЛЯ ОРГАНА:
ГЕНЕЗИС И СУДЬБА ЖАНРА В ЕВРОПЕЙСКОЙ
РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Нижний Новгород – 2022

Работа выполнена в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» на кафедре истории музыки

Официальные оппоненты: **Гирфанова Марина Евгеньевна**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»,
профессор кафедры теории музыки

Кириллина Лариса Валентиновна
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»,
профессор кафедры истории зарубежной музыки

Панов Алексей Анатольевич
доктор искусствоведения,
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»,
Факультет искусств, профессор, заведующий кафедрой органа, клавирина и карильона

Ведущая организация: **Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»**

Защита состоится 05 октября 2022 года в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», 603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40, ауд. 306.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки». Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» <https://nnovcons.ru/>.

Автореферат разослан «__» _____ 2022 года.

И.о. учёного секретаря
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Кром Анна Евгеньевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Развитие органного искусства в европейской культуре — сложная и многосоставная проблема, включающая, по меньшей мере, несколько аспектов: органостроительный, исполнительский, композиторский, образовательный. Орган, как известно, инструмент с многовековой историей, который на пути своей эволюции в различных национальных традициях претерпевал сложные метаморфозы — взлеты и падения, расцвет и практически полное забвение.

Однако довольно длительное время сохранялась определенная ментальная константа в восприятии и осмыслении его пути. Считалось, что для наиболее значимых европейских органных школ, в частности, немецкой, французской, итальянской — лучшие достижения, так или иначе, связаны с эпохой барокко.

Бесспорно, что общемировая кульминация в развитии органного искусства соответствует периоду творческой деятельности И. С. Баха. В этой связи многие десятилетия прочно укорененным в широких музыкантских кругах оставалось мнение о том, что «со смертью Генделя и Баха органная литература навсегда утратила место среди ведущих творческих течений современности»¹.

Однако эта распространенная позиция корректируется репертуарно исполнительской практикой, уже начиная с последней трети XIX века, когда интенсифицировался процесс масштабных гастрольных туров крупнейших европейских органистов-виртуозов А. Гильмана, Ш.-М. Видора, Л. Вьерна, М. Дюпре, К. Штраубе, М. Э. Босси, в том числе и на североамериканском континенте. Все они играли отнюдь не только музыку высоко чтимого ими И. С. Баха и старых мастеров, к творчеству которых они относились не только с художественным пиететом, но и с позиций исторического осмысления традиции. Объемные сольные программы органистов-виртуозов регулярно пополнялись их собственными сочинениями и опусами, написанными композиторами-современниками.

В настоящее время в органный репертуар включены сочинения не только Ф. Мендельсона, С. Франка, И. Брамса, Ф. Листа, но также Й. Г. Райнбергера, А. Гильмана, Ш. Турнемира, З. Карг-Элерта, М. Дюпре и многих других. И вполне возможно, перевес оказывается уже на стороне представителей второй половины XIX – первой половины XX столетия.

Развитие органного искусства тесно связано с жанром, который не становился предметом специального изучения в отечественном музыкознании — это сольная соната для органа. Заявив о себе в XVII веке, особое значение для развития органного искусства в XIX столетии она обрела в романтической версии. Масштаб ее распространения и востребованности в композиторской и исполнительской практике, вовлеченность в процесс создания сочинений различных национальных школ позволяют говорить о *феномене романтической органной сонаты*.

¹ Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. С. 79.

В разное время к сольной сонате для органа обращались немецкие и итальянские авторы XVII–XVIII веков. Среди них — И. Кунау, И. С. Бах, К. Ф. Э. Бах, Т. А. Фолькмар, итальянцы А. Чайя, Б. Галуппи. В XIX – начале XX века соната нашла свое претворение в творчестве Ф. Мендельсона, А. Г. Риттера, Ю. Ройбке, Й. Г. Райнбергера, Г. Меркеля, М. Регера, Ф. Вольфрума в Германии; А. Гильмана во Франции; Ж.-Н. Лемменса и Ж. Йонгена в Бельгии; У. Беста, Б. Харвуда, Э. Элгара, Ч. Стэнфорда в Англии; В. Петрали, Ф. Капоччи, М. Э. Босси в Италии. Неумолимая статистика свидетельствует, что соната стала одним из самых востребованных жанров в романтическом столетии. И обратившихся к ней композиторов было более сотни по всей Европе.

Соната — один из самых актуальных и распространенных жанров клавирной музыки XVIII–XX веков, претерпевший значительную эволюцию и изучаемый исследователями на протяжении, по крайней мере, уже трех столетий². В то же время акцент в исследовательских трудах падает на сочинения для клавесина и фортепиано.

Однако среди клавишного инструментария вплоть до последней трети XVIII века не ослабевающей популярностью пользовался орган. Как одна из разновидностей клавирной сонаты ее органная версия насчитывает не менее длительную историю и имеет причудливую судьбу. В отличие от клавесинной сонаты, ведущей свое развитие к фортепианной, имеющей непрерывную и целенаправленную линию эволюции, траектория «роста» органной намечена пунктиром. Тем не менее, обретение органной сонатой жанровой автономности и яркой художественной выразительности в романтическом XIX веке побуждают к более детальному и углубленному изучению ее генезиса.

Исполнительская и исследовательская тенденции последних десятилетий ориентированы на заполнение неизвестных страниц музыкальной истории, которые оказываются связаны как с отдаленными, так и близкими эпохами. Обращение музыковедов к периферийным, «затененным» жанрам, а также творчеству малоизвестных или совсем неизвестных авторов, композиторов «второго ряда» — не только своеобразная дань моде, но и стремление создать целостное представление о музыкально-историческом процессе во всех его проявлениях.

Подтверждение этого находим в обновлении органных концертных программ, выходе дисков с записями сочинений авторов, чье творчество не только многие десятилетия, но даже столетия не становилось объектом исполнительского и исследовательского интереса. Это касается музыкантов разных уровней. Освоение нового репертуара обусловлено, в том числе, и идеями просвещения слушательской аудитории, и, конечно, актуализацией

² Первые наблюдения, касающиеся жанра сонаты, восходят к словарям С. де Броссара (1703) и Ж.-Ж. Руссо (1768). Правда, в них речь идет об ансамблевой сонате.

интереса публики к органному искусству. Потому необходимым условием современной концертной политики становится расширение программ и их обновление за счет привлечения открывающихся нашему времени композиторских имен не только сегодняшнего дня, но далекого или недавнего прошлого.

Восстановление судьбы одного из ведущих жанров европейской органной культуры романтического столетия, привлечение исследовательского интереса к наследию целого ряда композиторов обязывают обратиться к проблемам, нацеленным на корректировку устоявшихся представлений. Они касаются целостности развития европейского музыкального искусства и его эволюционных процессов, а также характеристики отдельных жанров и их специфики. Исследование коррелируется с одним из востребованных векторов современного музыкознания — дополнение и обогащение новыми именами и сочинениями существующей картины европейского музыкального искусства Нового времени.

Поскольку изучение сольной органной сонаты в ее становлении, историческом развитии и появлении феномена романтической версии не находилось в зоне магистральных исследований отечественной музыкальной науки, диссертация нацелена на восполнение исследовательских «пробелов» в целостном осмыслении одного из важнейших процессов, происходивших в европейском музыкальном искусстве. Обозначенное проблемное поле определяет актуальность темы.

Степень научной разработанности проблемы

В русскоязычной научной литературе изучение сольной сонаты для органа остается на периферии исследовательского интереса и в отечественной музыкальной традиции представлено довольно скупо. В этой связи уместно говорить о недостаточной разработанности обозначенной темы, особенно с позиции той широкой исторической и национальной панорамы развития жанра, которая представлена в работе.

Тем не менее, в западноевропейском музыкознании различные аспекты генезиса и развития сольной сонаты для органа начали интересовать исследователей еще с конца XIX века, в частности, большое внимание уделялось ей на страницах английского музыкального периодического издания «*The Musical Times*». Здесь выделяются аналитические очерки, посвященные органному творчеству Й. Г. Райнбергера, написанные британским музыкантом Х. Грейсом уже в начале прошлого века.

Не менее показательны публикации об органном творчестве Ф. Мендельсона О. Мансфилда, изданные в ведущем научном журнале США «*The Musical Quarterly*». Этот исследовательский вектор обрел довольно устойчивые традиции, которые продолжают развиваться в музыкознании вплоть до настоящего времени. Особенным вниманием к жанру органной сонаты отличаются немецкие и английские исследователи. Однако создание целостного труда по истории европейской сольной сонаты для органа еще ждет своего воплощения.

Вместе с тем, существуют многочисленные труды отечественных и зарубежных авторов по фундаментальным и локальным проблемам органичного искусства, позволившие приблизиться к многоаспектному рассмотрению заявленной темы. В этой связи обозначим основные векторы исследовательской базы, оставив детализацию наиболее значимых положений диссертации со ссылками на источники в соответствующих главах и разделах работы.

Важнейшей теоретической категорией, определяющей ключевую проблематику диссертации, является понятие *жанра*, которое согласуется с позициями, обозначенными в трудах ведущих отечественных исследователей — А. Амраховой, М. Арановского, А. Коробовой, Е. Назайкинского, О. Соколова, А. Сохора, В. Цуккермана. Принципиальную роль в осмыслении жанровой природы различных явлений искусства сыграли труды С. Аверинцева, Д. Лихачева.

Существенное значение для разработки проблематики жанра органичной сонаты в эпоху барокко имеют труды Ю. Бочарова, во многом формирующие исследовательское поле, связанное со спецификой инструментальных жанров того времени. Отдельные аспекты изучения вопросов, связанных с музыкальными жанрами барокко, представлены в трудах Н. Арнокура, Т. Барановой, Л. Зайцевой, Н. Зейфас, Т. Ливановой, что позволило рассмотреть разрабатываемую проблему более детально.

Принципиальное значение в определении понятий «сонатный цикл» и «сонатная форма» имеют фундаментальные труды отечественных исследователей Н. Горюхиной, Ю. Евдокимовой, Т. Кюрегян, В. Протопопова, М. Пылаева, Е. Ручьевской, В. Холоповой, Ю. Холопова. Для осмысления общих закономерностей процессов формообразования, отраженных в органной сонате, необходимыми стали классические исследования Б. Асафьева, В. Бобровского, Э. Курта, Л. Мазеля.

Поскольку на раннем этапе своего формирования органная соната практически не отделялась от клавирной, важные наблюдения о ее историческом генезисе можно обнаружить в трудах, посвященных клавирному искусству барокко. Среди них принципиальное значение для разработки заявленной проблематики имеют исследования Е. Бурундуковской, М. Друскина, Н. Копчевского, Л. Марихиной, В. Носиной, Н. Остроумовой. Среди иноязычных источников, осмысливающих эту проблему, в первую очередь, следует упомянуть классические труды американских музыковедов Дж. Гиллеспи, А. Зильбигера, У. Ньюмена, Д. Фримена, итальянского исследователя Дж. Пиччиоли, англичанина Ч. Берни. Внимание исследователей концентрируется на развитии клавирной сонаты от барокко до романтизма с акцентом на традициях доклассической эпохи.

Важнейшим фактором, в значительной степени определившим активное распространение органной сонаты в XIX веке, стало романтическое бахиянство — явление, которое изучается отечественными и зарубежными учеными с позиций исполнительской, исследовательской и образователь-

ной практики европейского искусства позапрошлого столетия. Во многих исследованиях проблема «бахианства» вписывается в более широкий контекст «памяти культуры». Эти вопросы поднимаются в работах К. Зенкина, Л. Кириллиной, А. Климовицкого, Ю. Крейниной, Й. Райскина, в исследованиях европейских и американских музыкантов — Ф. Бетеля, Ч. Бертольо, Х. Вирга, А. Дюрра, Й. Лоренцена, С. Рассела, Л. Тальявини и В. Фриша. Данной теме посвящен полномасштабный сборник статей *«The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1830»*, вышедший в Лондоне в 2017 году и довольно подробно прорабатывающий тему английского бахианства.

В осмыслении вопросов, коррелирующих особенности и развитие жанра сонаты в связи с логикой смены различных эстетико-стилевых тенденций в европейском искусстве, особо значимыми стали труды ведущих отечественных и зарубежных исследователей, раскрывающих как фундаментальные основы различных периодов музыкальной культуры XVII – начала XX столетия, так и некоторые более частные подходы в границах мейнстрима. Группа исследований подобного рода не ограничивается лишь рамками музыковедения. Для более глубокого постижения эстетико-стилевых процессов европейского искусства привлекаются, в том числе, междисциплинарные труды. Корпус материалов, отражающих заявленную проблему, составляют исследования Ю. Агишевой, И. Барсовой, Н. Берковского, А. Битмана, В. Власова, Р. Гьердингена, В. Жирмунского, О. Захаровой, Л. Кириллиной, В. Конен, Е. Кривицкой, М. Лобановой, А. Махова, А. Михайлова, М. Михайлова, М. Насоновой Л. Раабена, С. Скребкова, И. Сусидко, Д. Хертца, В. Чинаева, Н. Эскиной.

Вопросы, освещающие различные аспекты жанра сольной сонаты для органа — от ее упоминания в монографических исследованиях до аналитических наблюдений за отдельными языковыми элементами, от описания структуры цикла до объяснения закономерностей реализации полифонических приемов — раскрываются с разной степенью детализации в трудах Л. В. Блэкен, Х. Буша, М. Вейера, Д. Берг, М. Гайлита, Х. Грейса, С. Гроссман-Вендри, Е. Доможировой, М. Друскина, М. Зандера, Н. Зандер, А. Квина, Й. Лауквика, У. Литгла, Х. Ниукопа, А. Нюренберг, Б. Петерсена, С. Попп, Е. Поризко, Р. Стоува, А. Сусловой, Э. Тернана, Л. Тодда, Дж. Уайтли, Р. Уитмора, И. Н. Форкеля, Г. Фротчера, Д. Хорземпы, А. Швейцера, Ю. Эсселя.

Немаловажное значение для осмысления феномена сольной романтической органной сонаты в ракурсе звукового образа инструмента и его инженерно-технического совершенствования имели работы по различного рода органостроительным проблемам. В этом отношении принципиальными стали исследования зарубежных и отечественных музыковедов В. Валькера-Майера, В. Метцлера, А. Панова, У. Самнера, П. Уильямса, Д. Феннера.

Объект исследования — сольная соната для органа в европейской музыкальной традиции от момента ее зарождения в эпоху барокко до куль-

минационного развития в XIX веке и появления феномена романтической сонаты.

Предмет — жанрово-стилевая специфика сольной сонаты для органа в динамике развития жанра от генезиса до начала XX века в различных национальных европейских традициях.

Целью диссертации является воссоздание целостной картины существования сольной органной сонаты с момента появления до самоопределения романтической модели жанра и ее воплощения в европейских композиторских школах.

Задачи исследования:

- рассмотреть генезис органной сонаты с позиций логики формирования жанра и трактовки термина;
- изучить множественность подходов к трактовке жанра в немецкой барочной традиции в творчестве И. Кунау, И. С. Баха, Т. А. Фолькмара;
- определить динамику развития жанра в галантную эпоху;
- обозначить исторические, эстетические, музыкальные предпосылки возникновения романтической органной сонаты как самостоятельного художественного феномена;
- обосновать влияние «бахизма» на появление жанра сольной органной сонаты;
- собрать и систематизировать необходимое количество нотной и научной информации для представления сольной органной сонаты как значимого художественного явления европейского музыкального искусства;
- проанализировать две сферы бытования органной сонаты — литургическую и концертную — в развитии жанра с XVII до начала XX века;
- определить стилиевые и композиционные особенности претворения жанра в немецкой, французской, бельгийской, итальянской и английской органных школах XIX века, а также в творчестве их конкретных представителей — Ф. Мендельсона, А. Г. Риттера, М. Регера, Й. Г. Райнбергера, Ю. Ройбке, А. Гильмана, Ж.-Н. Лемменса, Ф. Вольфрума, М. Э. Босси, Э. Элгара, Ч. Стэнфорда и других композиторов;
- выявить роль и место сонаты для органа в ряду других жанров европейской органной традиции.

Материал исследования составили сольные органные сонаты европейских композиторов с XVII до начала XX века; клавирные сонатные циклы, принадлежащие авторам XVII–XVIII столетий; а также сборники-конволюты того же периода, включающие органные пьесы, которые составителями собраний произвольно были названы сонатами, в частности, коллекция Дж. Ч. Аррести «Сонаты для органа разных авторов» («*Sonate da organo di varii autori*»).

Методологическая основа исследования опирается на комплекс подходов, принятых в современном музыковедении для изучения инструментальных жанров в их исторической динамике. Именно поэтому принцип историзма определяет методологическую базу исследования. Прежде всего,

он связан с представлением сольной сонаты для органа как одной из существенных жанровых составляющих в общей картине развития европейской инструментальной музыки XVII – начала XX века, в отражении ее стиливых, драматургических, композиционных особенностей.

С целью изучения органной сонаты как жанра композиторского творчества в ее становлении и развитии необходимым стало применение историко-хронологического метода. Для «погружения» каждого из рассматриваемых произведений в соответствующую историческую эпоху и восстановления контекста бытования органной сонаты потребовалось использование метода исторической реконструкции.

Историко-контекстный метод необходим для прояснения связи между конкретным сочинением и определенным историко-культурным этапом, заключенным в рамки характерной для него стиливой парадигмы.

Определение баланса традиционных и новаторских качеств в интерпретации жанра вызвало необходимость применения сравнительно-исторического и историко-типологического методов. Это позволило сопоставить бытование и функционирование сонаты для органа в творчестве разных авторов, исторических эпох и европейских национальных школ. Применение этого подхода нацелено на выявление соотношения общих и индивидуальных особенностей в трактовке органной сонаты. Компаративистика определила принципиально важный для данной работы исследовательский вектор сопоставления различных интерпретационных «версий» воплощения органной сонаты в разнообразии европейских национальных вариантов.

Метод семантического анализа связан с прояснением интонационно-смыслового комплекса риторических фигур, традиция использования которых подчеркивает неразрывную связь органных сонат XIX века с эстетикой «готового слова» барокко.

Системный метод оказался необходимым для создания целостной картины развития европейского романтического органного творчества в единстве всех его аспектов.

Научная новизна диссертации определяется тем, что **впервые**:

- создано целостное исследование, посвященное вопросам генезиса и самоопределения феномена сольной романтической сонаты для органа в европейском музыкальном и искусстве;
- комплексно представлена панорама бытования сольной сонаты для органа в европейской музыке значительного периода — с XVII до начала XX века;
- доказан тот факт, что соната — один из магистральных жанров европейской романтической органной музыки;
- определена специфика трактовки жанра в различных композиторских школах — немецкой, французской, бельгийской, английской, итальянской: с одной стороны, в контексте общеромантических процессов, с другой, в границах претворения исконных национальных традиций;

- в отечественный научный обиход введен значительный пласт музыкального наследия европейских композиторов, работавших в жанре органной сонаты, прежде всего, романтической эпохи, в частности, опусы А. Г. Риттера, М. Э. Босси, Й. Г. Райнбергера, Ф. Вольфрума, Э. Элгара, Ч. Стэнфорда, В. Петрали, Ф. Капоччи и других авторов;

- обоснован факт влияния романтического бахианства на самоопределение сольной сонаты для органа во второй половине XIX века;

- изучено наследие композиторов разных национальных школ XVII – начала XX века и определено его значение для целостной характеристики жанра органной сонаты в единстве двух ветвей ее бытования — светской и духовной;

- определены единые основания национальных вариантов трактовки жанра, что во многом обусловлено авторитетом Мендельсона и его ролью в развитии основных трендов органной культуры XIX века;

- выявлена характерная тенденция в создании сонат, опирающаяся на тематизм традиционных литургических напевов, в первую очередь, протестантской церкви и получивших терминологическое определение «хоральные сонаты»;

- на основе многоаспектного анализа обозначена типология органных сонат эпохи романтизма: многочастная соната сюитного типа, циклическая симфонизированная трех-четырёхчастная соната с единой драматургией развития, одночастная соната поэчного типа;

- подтверждено положение о роли сольной органной сонаты и ее художественном значении в распространении и развитии органной музыки XIX – начала XX века для европейских музыкальных культур;

- дополнена и скорректирована целостная картина развития европейского музыкального искусства на протяжении XVII – начала XX века благодаря включению в это художественное пространство сольной сонаты для органа в ее различных национальных вариантах.

Положения, выносимые на защиту:

1. Сольная соната для органа — один из магистральных жанров романтической эпохи, созданных для данного инструмента. Он доминирует в органной литературе романтизма со времени возникновения первых образцов жанра у Ф. Мендельсона в 1845 году до постромантических версий, например, в творчестве бельгийского автора Ж. Йонгена, датируемой тридцатыми годами XX столетия.

2. Появление и бытование органной сонаты в XVII веке связано с литургической традицией. Одна из трактовок сонаты — органная пьеса, сопровождающая в манере *alternatim* (поочередно с хором) отдельные, в том числе ритуальные (например, *Communio*, *Offertorium*) моменты службы. В редуцированном виде эта традиция сохраняется до конца XIX века.

3. Феномен романтической органной сонаты возник в ситуации активного интереса композиторов к музыкальному прошлому европейского искусства и беспрецедентного внимания, проявляемого музыкантами органных

школ к музыке И. С. Баха с исследовательской, исполнительской, педагогической позиций.

4. Сольная соната — жанр, возрождающий идею органного профессионализма, в значительной степени утратившего свое значение в конце XVIII – первой трети XIX века и отражающий общеромантический процесс утверждения виртуозного начала в инструментальном концертном исполнительстве.

5. Органная соната — мобильный жанр, допускающий свободу от жестких регламентов. На разных этапах своего развития (барокко, галантная эпоха, романтизм) она не только «подстраивалась» под основные эстетико-стилевые характеристики времени, но и полномасштабно отражала специфику эпохи, с точки зрения ее языковых, стиливых, композиционных особенностей и жанровых предпочтений.

6. Вместе с тем, в русле романтической композиторской практики сложились достаточно устойчивые модели жанра. На основании системного изучения феномена типология романтической органной сонаты может быть представлена следующим образом:

- циклическая соната с чертами сюитности (произведения Мендельсона, Лемменса, отдельные сонаты Гильмана (№ 7)).

- циклическая соната с ощутимой опорой на классическую модель цикла, имеющая ярко выраженные признаки симфонической драматургии (сочинения Райнбергера, Меркеля, Вольфрума, Регера, Элгара, Босси),

- одночастная соната, тяготеющая, с одной стороны, к романтическим образцам поэзного типа с элементами использования лейтмотивной техники, образной трансформации тематизма, с другой, «отталкивающаяся» от большой органной композиции барочного типа, подразумевающей контрастно-составную форму по типу токкат или фантазий (Ройбке, Риттер).

7. Романтическая органная соната стала востребованным жанром не только в исторически укоренных органных школах — немецкой и французской, но и получила претворение в таких национальных культурах, где внимание к органному искусству в силу определенных причин к XIX веку оказалось на периферии музыкальных интересов.

8. Романтическая органная соната подразумевает стилевую интеграцию, обусловившую наличие барочно-классико-романтического комплекса, с различным балансом стиливых составляющих. Это отражается в разной степени выраженности и сопряженности языковых, жанрово-композиционных, образно-эстетических элементов барокко, классицизма, романтизма в рамках одного сочинения.

9. Органная соната воплощает идею синтеза духовного и светского начал. Она стала своеобразным компромиссом между исконной сакральной природой органа, жанрами, исторически предназначенными для этого инструмента, и новой, концертно-виртуозной идеей светского романтического инструментального искусства.

10. Отражением литургических истоков органной сонаты становится подчеркнуто частое обращение, особенно в творчестве композиторов немецкой школы, к цитированию в «пространстве» сочинений напевов протестантского или григорианского хоралов, либо реализации хоральности как принципа мышления.

11. Важнейшим побуждающим мотивом появления сольной сонаты для органа в ее романтической версии становится формирование в XIX веке нового типа симфонического инструмента. Это обеспечило романтической сонате широкий диапазон выразительных возможностей и обусловило востребованность жанра в музыкальной культуре.

Теоретическая и практическая значимость исследования имеет несколько ракурсов. Материалы исследования дополняют корпус отечественных трудов, обращающихся к проблеме истории и теории жанра. Изучение сольной сонаты для органа доказало необходимость корректировки исторического взгляда по отношению к европейской музыкальной традиции, как XVII, так и XIX века. Достигнута цель по комплексному представлению одного из важнейших процессов в развитии европейского органного искусства — существованию принципиально значимого для этой сферы жанра сольной сонаты для органа. Открыт путь исследования органной сонаты как самостоятельного феномена. Впервые представлена типология жанра, которая может послужить основой для подобных исследований. Предложенный в работе подход может стать полезным при заполнении малоизвестных страниц музыкальной истории, в осмыслении неочевидных жанров в творчестве большого числа композиторов различного художественного дарования.

Результаты диссертационного исследования помогут подчеркнуть общность процессов, происходивших в «периферийных» зонах музыкального искусства романтической эпохи. Это позволит акцентировать художественно-эстетическую значимость таких явлений как бахианство, которое при внешней изученности таит еще много скрытых смыслов. Основные выводы исследования могут способствовать дальнейшему изучению органной музыки Европы отечественными музыкантами, а предложенный круг авторов и сочинений — обогатить панораму исполнительских «притязаний» российских органистов. Выводы и положения диссертации открывают перспективу дальнейшего исследования жанра сольной сонаты для органа в музыке XX и XXI века. Кроме того, объем изученных музыкальных источников позволяет продемонстрировать плодотворность развития органного вектора в европейской музыке и после смерти И. С. Баха.

Изложенная в работе новая информация значительно дополнит вузовские курсы по истории зарубежной музыки, истории органного искусства, полифонии, изучению концертного репертуара для органистов. Она сыграет значимую роль в открытии новых имен и страниц органной литературы в качестве «свежего» репертуара как для студентов исполнительских факультетов, изучающих органное искусство в ракурсе профильной и факультативной

дисциплин, так и для концертирующих мастеров, стремящихся к созданию оригинальных и интересных программ.

В течение многих лет сочинения исследуемой органной литературы становились неотъемлемой частью концертных программ автора предлагаемой диссертации. Изучение этих произведений осуществлялось в учебно-педагогической деятельности в его работе со студентами в классе по специальности «орган», которой автор посвятил 25 лет своей профессиональной жизни.

Кроме того, практическая значимость проведенного исследования проявляется не только в совершенствовании учебных курсов. Проведенный анализ генезиса и судьбы сольной сонаты для органа в рамках романтической парадигмы дает определенный ключ к формированию фундаментальных знаний об истории развития органного искусства. Знание магистральных процессов в этой сфере, рассмотренных сквозь призму истории органного опыта, способствует выработке адекватного восприятия и оценки творчества современных авторов в континууме истории.

Апробация основных положений диссертации: материалы работы нашли свое отражение в тридцати научных статьях, в том числе шестнадцати, опубликованных в рецензируемых научных изданиях Перечня ВАК Минобрнауки России. Четырнадцать статей опубликованы в сборниках научных трудов и журналах. Кроме того, основные выводы диссертации были изложены в материалах учебника «Из истории мировой органной культуры» (М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007); в коллективной монографии «Романтизм в контексте современной культуры» (СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена); в учебном пособии «Немецкая органная музыка XIX века в исполнительском аспекте» (Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012); авторской монографии «Сольная органная соната в пересечении композиторских судеб» (Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2022).

Отдельные положения диссертации освещались в международных научных изданиях, в частности, статья «*Geschichte der Orgelausbildung in Russland*» вышла в немецком журнале «*Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik*», статья «*Les problèmes de l'enseignement de l'orgue en Russie*» опубликована во французском специализированном органном издании «*L'Orgue francophone*».

Результаты исследования проходили апробацию на международных и всероссийских конференциях в Петрозаводске («Культурные коды двух тысячелетий», 2000), Самаре («Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации», 2015; «Личность и наследие Баха в контексте мировой музыкальной культуры», 2016), Перми («Диалоги о культуре и искусстве», 2016, 2018), Новосибирске («Традиции Возрождения и барокко», 2018), Нижнем Новгороде («Традиции И. С. Баха в современной культуре: музыка, литература, живопись, кино», 2008; «Диалектика классического и современного в музыке: новые векторы исследования», 2020; научно-культурный форум «Традиции Бетховена в России: музыка, живопись, литература, 2020; «Музы-

ка в диалоге культур и цивилизаций», 2021), Санкт-Петербурге («Романтизм в контексте современной культуры», 2020) и на «Ройзмановских органических чтениях – 2022» в Москве.

Кроме того, практическая реализация основных идей диссертационного исследования осуществлялась при подготовке концертных программ автора работы и студентов его органического класса. Материалы работы многие годы служили базой при чтении авторского курса «История органического искусства» в Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки и 19 мая 2022 года была рекомендована к защите.

Структура работы

Исходя из цели и задач диссертационного исследования, его структура включает в себя Введение, изложение основного материала, распределенного по четырем главам (17 параграфов), Заключение, Библиографию, включающую 429 наименований (в том числе 182 на иностранных языках), список нотных изданий, Приложение (нотные примеры).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается обоснование актуальности темы, рассматривается степень ее научной разработанности, определяются объект и предмет исследования, формулируются его цель и задачи, раскрывается методологическая база, аргументируется степень научной новизны, а также теоретическая и практическая значимость работы, указаны формы апробации, сформулированы положения, выносимые на защиту.

Содержание и структура **Первой главы «Рождение сольной сонаты для органа в эпоху барокко»** обусловлены необходимостью определения исторического генезиса сольной сонаты для органа и ее бытования в Италии и Германии — основных центрах распространения жанра в эпоху барокко, а также его эволюции в творчестве Б. Галуппи и К. Ф. Э. Баха в период европейского распространения галантного стиля. Глава состоит из четырех параграфов. В **§1. У истоков сольной итальянской органической сонаты. Коллекция Джулио Чезаре Аррести** исследуется один из первых сборников органических сочинений, определенных термином соната. Речь идет о коллекции «*Sonate da organo di varii autori*», предположительно датированной 1697 годом. Подбор коллекции принадлежит Дж. Ч. Аррести (1619–1701), известному болонскому композитору второй половины XVII века.

Италия — родина сонаты — одарила европейское музыкальное искусство разнообразием вариантов ее бытования. Сольная соната для органа появилась в XVII веке и определила одну из разновидностей получившего широкое распространение в итальянской музыкальной культуре жанра. Долгое время она существовала как одночастная инструментальная пьеса и имела отношение к простым моноаффектным произведениям, «не имеющим еди-

ных стабильных композиционных и стилистических признаков»³. С момента своего появления и почти до конца XVIII столетия органная соната развивалась синхронно с сонатой клавесинной, не отдаваясь, а иногда и не отделяясь от нее. Суммарное понятие «клавир» поглотило в ту эпоху все клавишные инструменты.

«*Sonate da organo...*» — это сборник небольших композиций разных авторов — является показательной антологией органной музыки Италии конца XVII века и содержит три собственные пьесы Аррести (№ 16–18). Не исключено, что примером для создания коллекции послужил один из главных итальянских дидактических трактатов XVII века «*L'Organo suonarino*» А. Банкьери — старшего современника Аррести. В пособии помимо корпуса прикладных церковных жанров — версетов месс, псалмов, представлены примеры небольших сольных пьес также для использования в церковной службе. Они названы сонатами.

В собрании Аррести отражены основные модели сольной органной музыки второй половины XVII века. Объединивший разные пьесы термин «соната» здесь значит только одно — возможность инструментального, в данном случае, органного звучания. Исследователи по-разному интерпретируют назначение сборника. М. Друскин склоняется к позиции универсального характера собрания. Он отмечает, что коллекция содержит органные сочинения, предназначенные для разных сфер применения — использования в светских и церковных условиях. Другая точка зрения принадлежит авторитетному американскому исследователю сонаты эпохи барокко У. Ньюмену. Он определяет собрание Аррести как литургический сборник. Он пишет, что «такие одночастные фугированные органные "сонаты" для литургического употребления принадлежат к особой ветви литературы, которая прослеживается на протяжении всего XVII и даже XVIII века»⁴.

Вместе с тем, для органиста сохранялась возможность концертирования и импровизирования до, после и даже во время службы, например, в разделах проприя. В сольные органные эпизоды допускались элементы светской, в частности, танцевальной жанровости и интонационности, не подчиняющиеся григорианике. Отсутствие жесткой регламентации касалось таких фрагментов службы как *Toccata avanti* для *Introitus*, *Canzona dopo l'Epistola*, *Toccata per l'Elevazione*, *Canzona post il Communio*.

Литургическую ориентированность коллекции подчеркивают позиции Б. Монари, Б. Пасквини и самого Дж. Ч. Аррести, которые обозначены *Elevazione* (№ 11, 13, 16). В специфике их изложения сконцентрированы характерные признаки стиля «*di durezza e ligature*» («жесткости и задержания») — набора приемов гармонической и мелодической хроматизации,

³ Бочаров Ю. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 142.

⁴ Newman W. A Checklist of The Earliest Keyboard «Sonatas» (1641–1738) // Notes. Vol. 11. No. 2 (Mar., 1954). P. 207.

свойственной многим страницам итальянской орга̀но-клавирной музыки эпохи барокко. Эти пьесы наверняка могли использоваться как «элевационные» токкаты в итальянских мессах.

Часть пьес из сборника ориентирована на один из востребованных жанров эпохи — канцону. Ряд сонат коллекции (№ 9, 14) демонстрирует токатную виртуозность. Эти пьесы по яркости высказывания, репрезентативности изложения могли претендовать на роль *Toccata avanti* (вступительная токката к службе) как Соната № 9 Б. Монари. Сумма аргументов позволяет утверждать, что сборник Аррести предполагал при своем объединении прикладные задачи для использования его органистами в литургических целях в частях проприя.

Особняком выглядит первая соната, названная *Capriccio*, что может несколько разбалансировать предлагаемую концепцию, поскольку этот жанр не становился элементом органной литургической практики. Эта пьеса основана на ярко выраженном игровом тематизме.

В логике отбора пьес для коллекции сказывается характерный для эпохи принцип динамизма и антитетичности. Закрепление термина «соната» по отношению к определенному роду органным сочинениям состоялось, но это еще не означало фиксации жанра. Органная соната пока оставалась в стадии становления, а «терминологическая свобода — на грани неясности»⁵. Эксперимент с органной «сонатой» продолжался.

В § 2. *Сольная органная соната эпохи барокко в Германии* рассматривается индивидуальное воплощение немецкими авторами эпохи барокко жанра сольной сонаты для органа. По сравнению с ансамблевыми сочинениями сонаты для клавира, а тем более атрибутированные авторами как органные, представлены немецкими композиторами того времени крайне скупо. Рождение многочастной клавишной сонаты в Германии западные, а вслед за ними и отечественные музыковеды, связывают с именем И. Кунау (1660–1722). Композитор не являлся создателем жанра циклической клавирной сонаты, он следовал практике, сложившейся в других европейских странах и опирался на форму ансамблевых сонат. Все клавирные публикации И. Кунау появились между 1689 и 1700 г. Среди них внимания достойно не только программное «Музыкальное представление нескольких библейских историй» («*Musikalische Vorstellung ieniger biblischer Historien*»), но и не менее значительные семь сонат из сборника, которые И. Кунау в соответствии с тенденциями эпохи назвал «Свежие клавирные плоды» («*Frische Clavir-Früchte*»).

В разделе 2.1 *Трио-сонаты И. С. Баха* проанализирован сложный жанровый генезис Шести его трио-сонат для органа BWV 525-530. Они имеют многосоставную природу, ориентированную на концертный и сонатно-ансамблевый жанры барокко. А их название связано с камерно-ансамблевым

⁵ Голдобин Д. Лютневая канцона в Италии, 1593–1640 // Старинная музыка. 2014. № 1 (63). С. 14.

генезисом. Поэтому баховские сонатные опусы не позволяют говорить об их трактовке как типологического образца жанра. Здесь проявляет себя свойственное композитору качество синтезирования различных тенденций времени (в данном — случае жанровых).

Раздел 2.2 *Органная соната в творчестве Т. А. Фолькмара* концентрирует внимание на творчестве современника И. С. Баха, немецкого композитора Теофила Андреаса Фолькмара (1686–1768), чье имя до недавнего времени почти не фигурировало на страницах исследовательских работ. В 2009 году в издательстве Schott в серии «Мастера северо-немецкой органной школы XVIII века» (*Masters of the North German Organ School*) под редакцией К. Бекмана был издан том Полного собрания сочинений для органа Фолькмара. Он включает шесть сольных сонатных циклов для органа.

Творческая судьба Фолькмара тесным образом связана с одним из городов Ганзейского союза. Это — Гданьск, прусский Данциг. Музыкальная культура города находилась на очень высоком уровне, поскольку аристократия и бюргерство обеспечивали работой большое число исполнителей и композиторов. Исторически в этой сфере особенно активными всегда оставались связи с немецкими музыкантами, которые представляли профессиональную основу культурного сообщества.

Клавишные инструменты занимали особое место в культуре Данцига. В течение XVII–XVIII вв. город сохранял известность как центр по производству клавесинов и клавикордов. Здесь было сосредоточено и большое количество церковных органов.

Фолькмар, родившийся в Штеттине, перебрался в Данциг в 1712 году. Здесь он служил в церквях св. Троицы и св. Екатерины. Сонаты Т. А. Фолькмара были созданы специально для органа, о чем свидетельствует авторское название композиций. Титульный лист гласит: *«Kirchen Sonaten/ Auff eine/ Aus dreÿ Clavieren und Pedal beste/hende Orgel/ gerichtet/ Von/ Theophilo Andrea Volckmar/ Organist an H[ailiger]. Dreÿfältigkeit/ in Dantzig»* («Церковные сонаты, предназначенные для трехмануального органа с педалью. От Теофила Андреаса Фолькмара, органиста церкви св. Троицы. Из Данцига»).

Сонаты Фолькмара создавались как концертно-виртуозные композиции. Сочинения сложны и многосоставны по своим стилевым ориентирам. Прежде всего они опираются на традиции северо-немецкой органной школы, идущей от Я. Свелинка и достигшей кульминации в творчестве Д. Букстехуде, Н. Брунса, В. Любека, наиболее значительных ее представителей. Вольный, экспрессивный дух ганзейских городов ярко проявился в крупных органных сочинениях этих авторов.

Развитие северо-немецкой барочной органной школы определялось интенсивным прогрессом в органостроении, захватившем с XVII века север Европы. Большинство протестантских церквей этого региона уже обладали крупными многомануальными инструментами с хорошо развитым педаль-

ным верком, которые позволяли создавать масштабные органные композиции.

Часть из них тяготеет к контрастно-составной одночастной форме большой органной композиции, по терминологии Н. Эскиной. Для сочинений подобного рода свойственна «монументальность, нерегламентированность в тематическом и композиционном плане»⁶. Под тематической свободой подразумевается отсутствие связей с протестантским хоралом, а под композиционной — вариативное количество разделов.

Первая соната (*F-dur*) в полной мере отражает все характерные черты одночастной большой барочной композиции. Другие опусы обогащаются стилевыми и жанровыми «приметами» наступающего времени. Во Второй (*d-moll*) и Шестой (*C-dur*) сонатах отчетливо просматривается стремление Фолькмара к укрупнению контрастно-составной фантазийной формы предшественников и намерение обособить импровизационно-прелюдийный и фугированный разделы. В этих сочинениях фактически складывается малый барочный цикл.

Трехчастная композиция Четвертой и Пятой сонат отражает влияние циклической концертности на сольную органную сонату, но без сюитного «акцента», сохраняющегося в клавирных сочинениях И. Кунау. Первая часть Пятой сонаты представляет оригинальное композиторское решение. Это усиленная эмоциональной экспрессией и органными фактурными формулами северных немцев «фантазия в манере эхо», тяготеющая к традициям Я. Свелинка. Характер «эхо» естественно вытекает как из повторности музыкальных оборотов, так и из динамических требований автора. Идея «эхо» проводится столь последовательно, что типичный барочный прием превращен здесь Т. А. Фолькмаром в принцип организации всей части.

Сонаты Фолькмара — яркий образец, представляющий сольную органную сонату в немецких землях. При наличии барочной стилевой доминанты заметно, что в циклах уже намечены выразительные элементы галантного стиля, который более отчетливо реализуется в многочастной итальянской сонате, начиная с 40-х годов XVIII века.

§ 3. Итальянская органная соната XVIII века: утверждение галантного стиля сосредоточивает внимание на судьбе сольной сонаты для органа в переходную эпоху между монументальными стилевыми «материками» барокко и классицизма. Развитие итальянской клавирной сонаты со второй четверти XVIII века было сопряжено с усилением моды на всевозможные разновидности струнных клавишных инструментов.

Переходным этапом между поздним барокко и галантным стилем можно считать творчество А. делла Чайя. Его сборник «Сонаты для клавирина с некоторыми премудростями (изобретениями) и другими контрапунктами, а также серьезным церковным стилем больших органов» представляет

⁶ Эскина Н. Букстехуде и немецкое барокко. Самара: изд-во Самарского гос. ун-та, 1992. С. 56.

шесть четырехчастных сонат, построенных по строгому композиционному плану. Каждый цикл открывается импровизационной «точкой», продолжается контрапунктической «канцоной» и двумя оживленными частями. В сонатах делла Чайя демонстрирует всевозможные методы письма: от строгого и классического контрапункта, до почти предельного для своего времени усиления виртуозности. Его увлеченность органной музыкой и органостроением предполагает исполнение сонат на этом инструменте.

К 1740-м годам в Италии сложился круг венецианских композиторов, которые предложили широко растражированные впоследствии эстетические и языковые стандарты при создании сонат для клавишных струнных инструментов. Наиболее значительными фигурами в этом процессе стали Д. Альберти и Б. Галуппи. Началась эпоха рококо или предклассицизм. В практике музыкознания последних нескольких десятилетий закрепился термин «галантный стиль».

Первым, кто упомянул понятие «галантный стиль» по отношению к музыке в своих трактатах «*Das neu-eröffnete Orchestre*» и других, был И. Маттезон. Он признал более современный стиль, *einem galanten Stylo*. Это новое, отличающееся от барочной идиоматики, искусство акцентировало придворный статус музыки, ее развлекательную направленность. Галантный стиль стал не только придворной культурой, концентрировавшейся вокруг дворов знати, но и городской, «подчинив» себе и область духовной музыки.

Еще при жизни И. С. Баха проявилась усталость от сложности полифонических конструкций, возникло движение к замене пышного великолепия полифонии изящной изысканностью гомофонного мышления. Музыка, наполненная затейливой и изящной орнаментикой, детальной проработкой фактуры и динамики, чувствительной интонационностью, сломала суровое величие высокого барокко.

Б. Галуппи (1706–1785) был очень плодовитым композитором. Ему приписывают 109 опер, много литургической и инструментальной музыки, в частности, 175 сонат для клавишных инструментов. Но проблема в их исследовании заключается в отсутствии полного издания произведений композитора, в том числе, предназначенных для клавишных инструментов. Многие из его опусов существуют только в рукописях.

При жизни Галуппи было издано два сборника по шесть клавирных сонат каждый, оба опубликованы в Лондоне Дж. Уолшем. *Op. 1* вышел из печати в 1756 году, *op. 2* — в 1759. В 1909 году итальянский музыковед Ф. Торрефранка сделал первую попытку каталогизировать клавирные произведения Галуппи⁷. На сегодняшний момент самый полный каталог сонат для клавишных инструментов составлен Ф. Росси⁸. Начало, положенное Ф. Тор-

⁷ *Torre Franca, Fausto*. La Creazione della sonata drammatica moderna rivendicata all'Italia. Rivista Musicale Italiana, 1910.

⁸ *Rossi F*. Catalogo tematico delle composizioni di Baldassare Galuppi (1706–1785) — Parte I: Le opere strumentali. Padova : Edizioni de I Solisti Veneti, 2006.

рефранка и насчитывавшее 51 сонату, почти за сто лет разрослось до 175-и опусов.

Сонаты Галуппи не имеют никаких признаков написания для конкретного клавишного инструмента. Из этого можно заключить, что решающими факторами в выборе инструмента являются вкус интерпретатора и предполагаемое назначение сонат в зависимости от фактуры и эмоциональной окрашенности тематизма. Клавесинные композиции Галуппи хорошо подходили для органа, а непрерывность его деятельности как церковного органиста на протяжении всей карьеры предполагает, что его сонатные опусы если и не были задуманы, то допускали исполнение на этом инструменте.

Возможно, органные сонаты исполнялись во время литургии, тем более, что некоторые из них представляют собой одночастные модели. В течение XVIII века органная музыка для богослужения приобретала все более «светский» характер. Подчас литургические произведения становились откровенно оперными. Подобный «театрализованно оперный» подход в рамках литургической практики не противоречил тамошней атмосфере церковной службы, что отражало естественный порядок эволюционных процессов.

Имея различную композиционную структуру, стилистически все сонаты Галуппи выдержаны в одном ключе, их язык соответствует идиоматике галантного стиля. Такая подчеркнутая «театральность», синтез оперы и инструментальной музыки, в том числе органной, становится приметой итальянских сонат не только на протяжении «галантного века». Эта традиция идет дальше, в век XIX, внедряя в органную сонату стиль *belcanto*.

§ 4. Органная соната в творчестве К. Ф. Э. Баха: воплощение стилистики немецкого *Empfindsamkeit* рассматривает воплощение жанра в границах немецкого варианта галантного стиля. К. Ф. Э. Бах получил во второй половине XVIII века гораздо большее признание как композитор, чем отец. Его репутация во многом основывалась на произведениях для клавишных инструментов. Тем не менее, орган сыграл относительно небольшую роль в его жизни. Хотя К. Ф. Э. Бах оставил значительный объем клавирных сонат, единицы написаны специально для органа. Эксперты считают, что некоторые из них потеряны. Сохраняются вопросы и по поводу сохранившихся циклов.

Каталог произведений Баха начала XIX века, составленный шверинским органистом И. Г. Я. Вестфалем, содержит информацию о том, что шесть органных сонат и Прелюдия были написаны для принцессы Анны Амалии Прусской, младшей сестры Фридриха Великого. Принцесса посвящала много времени изучению композиции и игре на различных клавишных инструментах, скрипке и флейте. В 1755 г. она получила для домашнего музицирования новый орган, созданный Э. Ю. Марксом и И. П. Мигендтом (*J. Marx und J. Migendt*). Первоначально инструмент был установлен в берлинском особняке принцессы. Инструмент сохранился и позже был перенесен в пригород Берлина Карлсхорст (*Berlin-Karlshorst*).

Современные исследования, проведенные редакционной коллегией Полного собрания сочинений К. Ф. Э. Баха⁹, позволяют констатировать, что пять сонат *Wq 70/2-70/6* были написаны для Анны Амалии. Соната *Wq 70/1* попала в разряд органных сочинений из-за ошибки И. Г. Я. Вестфаля, который включил ее в свой каталог как органное сочинение.

Сонаты (*Wq 70 / 1–6*) предназначены для интерпретации без использования педали и не слишком виртуозны. Они обладают ярко выраженным камерным качеством. Это объясняется, в первую очередь, адресатом сочинений и спецификой инструмента, для которого большая часть этих сонат и была написана. Они были предназначены для домашнего органа, хотя и располагавшего двумя мануалами, педалью и 25 регистрами.

На протяжении 1740-х и начала 1750-х годов К. Ф. Э. Бах разработал выразительный клавирный стиль, который уже не зависел от сольной скрипичной сонаты с аккомпанементом *continuo* в качестве основной модели цикла для клавишных струнных инструментов. Композитор приобрел большое мастерство в письме для клавесина и клавикорда, по-своему «присвоил» и «германизовал» итальянский галантный стиль. Взгляды на исполнительское искусство К. Ф. Э. Бах изложил в своем легендарном трактате «Истинное искусство игры на клавире», ставшем одним из самых важных музыкальных трудов своего столетия.

Здесь же композитор сформулировал основы поэтики «чувствительного мира» нового клавирного искусства. Успех К. Ф. Э. Баха как композитора являлся результатом его умения на протяжении всей карьеры сопоставлять, когда ему это было необходимо, подчас противоположные элементы нескольких стилей — галантного, «чувствительного» и «старомодного» полифонического. Шесть органных сонат достаточно естественно и убедительно отражают этот синтез.

Характерные языковые компоненты этого стиля очень схожи с галантной манерой письма. Музыкальные идиомы *Empfindsamkeit* в значительной степени являются переработкой элементов галантного стиля. Все приметы письма, который Бах разработал для струнных клавишных инструментов, применимы к сонатам для органа. Однако типичные его черты чередуются с элементами, которые в определенной мере «делают уступки» традиционным органным приемам. В основном, музыкальная ткань сонат наполнена идиомами, определяющими как баховский индивидуальный экспериментальный

⁹ Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (CPEB: CW). The Packard Humanities Institute Cambridge, Massachusetts. 2005–2019. Карл Филипп Эмануэль Бах: Полное собрание сочинений — это редакционно-издательский проект Гуманитарного института Паккарда в сотрудничестве с Баховским архивом Лейпцига, Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig (Саксонской Академией музыкознания в Лейпциге) и Гарвардским университетом. Его цель — сделать доступным как в печатном, так и в цифровом формате издание произведений композитора, которое сопровождается подробным справочным аппаратом.

фантазийный стиль, так и характеризующими комплекс выразительных черт стилистики *Empfindsamkeit* в целом, а также опирающимися на генетическую память прошлого и великое полифоническое наследие его отца.

Вторая глава «Романтическое бахианство в европейской музыкальной культуре. Восприятие и развитие органной традиции И. С. Баха в Германии, Франции, Англии, Италии» сосредоточивает фокус исследовательского внимания на культурном феномене, который получил терминологическое определение *бахианство*. С его расцветом связано возрождение интереса романтиков не только к творчеству И. С. Баха, но и к органу как носителю важнейшей художественной европейской традиции.

§ 1. Орган в мировоззрении европейских романтиков представляет процесс изменения эстетической парадигмы и художественных взглядов в восприятии органа после почти полувекowego забвения. Вытесненный из сферы активной музыкальной жизни Европы, но не порвавший с литургической практикой католической и протестантской церкви, инструмент продолжал жить, развивались и жанры — традиционные или адаптирующиеся к современному бытованию инструмента.

Существуют несколько причин, объясняющих возвращение органа на музыкальную авансцену Европы. Начиная с третьего десятилетия, XIX век заявляет о возрождении органной культуры мощным ростом романтического органостроения во всех европейских национальных школах — немецкой, французской, итальянской, английской. Уже к середине XIX столетия произошла колоссальная эволюция инструмента, совместившего тембровые и колористические эксперименты симфонического оркестра с виртуозно-концертными возможностями рояля, что позволило вывести орган из церковного пространства. Был достигнут необходимый компромисс. Прикладная функция органа сохранилась, вместе с тем, он снижал новый статус светского концертного инструмента.

Что касается мировоззренческого аспекта, то романтическое столетие выдвинуло новую концепцию исторического времени, что многократно обогатило искусство и позволило дополнить его новыми смыслами. Романтики «вернулись лицом» к органу. Это было продиктовано интересом к ушедшим эпохам, своего рода «эстетизацией» тем, идей, сюжетов, персоналий прошлого, которое понималось ими как этический и эстетический идеал, неизменно торжествующий над приземленностью обыденной жизни.

Во главе Пантеона мифологической историографии, во многом благодаря И. Н. Форкелю, романтики возвели фигуру И. С. Баха. Укрепление и развитие романтического мифа об И. С. Бахе продолжалось в течение всего романтического столетия. Для многих композиторов XIX века лейпцигский Томаскantor стал не только нравственным этическим идеалом, но и символом высочайшей художественной индивидуальности, с одной стороны, и непризнанного гения, с другой. Распространенность бахианского «погружения» в разных европейских музыкальных культурах XIX века не стала синхронной, но оказалась повсеместной. Этот интерес всколыхнул с разной степенью

интенсивности в разные десятилетия позапрошлого столетия все развитые европейские музыкальные школы. Важной частью мифа стал акцент на Бахе-органисте, во многом вдохновленный монографией Ф. Шпитты, согласно которой баховское искусство коренилось в органном творчестве.

Бахианство, как оказалось впоследствии, станет практически неизбежным музыкальным «трендом» в Европе, который в конце XVIII столетия находился в стадии становления. Его бурный расцвет придется на вторую половину века девятнадцатого и не угаснет позже. Каждая из европейских музыкальных школ по-своему будет воспринимать и развивать баховские импульсы, о чем и пойдет речь в следующих параграфах этой главы.

§ 2. Бахианство Ф. Мендельсона и «школа» И. С. Баха в Германии представляет устойчивую баховскую традицию, связанную, прежде всего, с «Афинами на Шпрее» — столицей Пруссии Берлином, где культурная память о Бахе поддерживалась с момента ухода великого мастера. Здесь работали и жили его сыновья, ученики и поклонники творчества. Среди многих талантливых деятелей культуры столицы Пруссии выделяется фигура К. Ф. Цельтера, который во многом формировал бахианскую традицию Германии, поскольку его музыкантский авторитет распространялся значительно дальше музыкантских кругов Берлина.

К. Ф. Цельтер стал знаковой фигурой и в кристаллизации бахианских взглядов Мендельсона. С другой стороны, эта тенденция непосредственно связана с гуманитарно и музыкально-просвещенной семьей Мендельсона, которая хранила прямые баховские традиции с конца XVIII века. Эта семейная атмосфера лишь укрепила силу внешних берлинских музыкальных впечатлений юного композитора и способствовала их стимулированию и дальнейшему развитию.

Мендельсон активно пропагандировал баховское творчество через многочисленные концерты, педагогическую и издательскую деятельность. Он способствовал своим музыкантским авторитетом европейскому распространению баховского наследия, внедрил идею бахианства в музыкальное искусство романтизма в целом, но особенно в немецкую и английскую органные традиции.

§ 3. Рецепция творчества лейпцигского Томаскатора в Англии оещает активный процесс бахианизации музыкального и особенно органного искусства в Великобритании в XIX столетии. Открытость английской публики для иностранных музыкантов и их влияние на английскую музыкальную культуру связана с деятельностью Г. Ф. Генделя и последующими визитами на остров Й. Гайдна и Ф. Мендельсона. В XIX веке значимость Лондона как музыкального центра всей Европы могла соперничать с Парижем. Среди многих континентальных связей особенно сильным в Великобритании оказалось немецкое влияние.

Хотя двое потомков И. С. Баха жили в Англии: сын — Иоганн Кристиан и внук — Вильгельм Фридрих Эрнст, известно, что по-настоящему ни один из них не способствовал продвижению музыки И. С. Баха в Англии. Эту

роль взяли на себя другие музыканты. Интерес к творчеству композитора с последней трети XVIII до середины XIX века, по-видимому, наиболее сильно проявился именно в Англии, более, чем в любой другой европейской стране за пределами Германии. Британская королевская семья имела прямую связь с немецкими династийными родами, что стало одним из решающих факторов ее ориентации в искусстве на немецкую традицию.

К процессу «прорастания» интереса к творчеству немецкого композитора имеют отношение несколько «пионеров» баховского движения. Здесь следует назвать имена двух немецких музыкантов, приехавших в Лондон в 1782 году. Это А. Ф. К. Коллман и К. Ф. Хорн, которые «принесли» и значительно углубили в Англии знания об И. С. Бахе и его музыке. К процессу распространения музыки И. С. Баха в Великобритании были причастны и англичане — исследователь и музыкальный писатель Ч. Берни, один из лучших органистов Англии этого периода С. Уэсли, органист собора св. Павла Т. Эттвуд, музыкант-исследователь У. Кротч.

Первые письменные — справочные, публицистические — свидетельства об И. С. Бахе появляются в Англии благодаря авторитетному историку, доктору музыки Оксфордского университета Ч. Берни. Для Англии как страны, уже несколько веков исповедующей просветительскую тенденцию, важными оставались цели знакомства аудитории с лучшими представителями континентального искусства, поэтому на протяжении XIX века статьи о Бахе печатают в большинстве энциклопедических изданий Англии.

Постепенно баховские сочинения попадают в сферу внимания издателей. Первые их образцы встречаются в школах игры на клавишных инструментах. В издательском процессе понятным было преобладание фортепианной и органной музыки, что имело определенный дидактический смысл, заключающийся в развитии конкретных востребованных в Англии музыкальных сфер — органно-церковной и учебно-фортепианной. Среди всех клавирных сочинений Баха особенным вниманием пользовался ХТК, как воплощение реализованного дидактического проекта по подтверждению жизнеспособности новой системы темперации, демонстрации полифонического мастерства, максимального развития исполнительских навыков.

Показательно, что органные сочинения Баха издавались в адаптированном трехручном варианте для исполнения на фортепиано или органе. Редакторам пришлось предложить играть их дуэтом на одном инструменте, причем верхнюю партию на октаву выше написанной композитором. В таком варианте в 1809–1810 гг. С. Уэсли и К. Ф. Хорном был осуществлен грандиозный проект по публикации серии из шести органных трио-сонат. Это уникальное событие имело целью просветительскую задачу и осуществлялось музыкантами с учетом инструментальных и исполнительских возможностей английской органной школы, которая пока не могла соответствовать техническим требованиям, выдвигаемым баховскими композициями.

Английские органы того времени не имели достаточного диапазона pedalной клавиатуры, а английские органисты, соответственно, необходи-

мой выучки и координации для самостоятельного и равно виртуозного владения мануальной и педальной техникой, что в абсолютном воплощении предполагали трио-сонаты Баха. Подобные эксперименты стали своеобразной «нормой» для английского исполнительского пространства первой трети XIX столетия.

Самые ранние зафиксированные факты исполнения баховских сочинений в Лондоне относятся к началу XIX столетия. «Аутентичными» носителями и проводниками баховской традиции в Великобритании стали континентальные музыканты-эмигранты и гастролирующие исполнители. Практика гастрольных туров иностранных музыкантов была распространена в Великобритании уже более ста лет. Самым влиятельным исполнителем, органистом и композитором, подлинным бахианцем для Англии первой половины XIX века стал Феликс Мендельсон, который посетил Британию десять раз.

§ 4. *Освоение музыкального наследия И. С. Баха во Франции* показывает сложный процесс ассимиляции наследия Баха на конфессионально иной территории католического мира. При жизни И. С. Баха его музыка практически не знала «выходов» за пределы Германии, тем более что сам композитор в силу разных обстоятельств избегал всякого рода публичности и никогда не выезжал за пределы страны.

Процессы французского бахианства развивались неспешно. С начала XIX века появлялись только одиночные упоминания о старшем представителе музыкальной семьи. Его сочинения долгое время продолжали использоваться лишь в инструктивных целях как образцы для формирования навыков полифонической игры на клавире и фортепиано. Среди «пионеров» баховского движения во Франции следует назвать Александра Шорона и Александр Бозли.

Ситуация постепенно начинает меняться с 1830-х гг. Особую роль в этом процессе играют исполнители. В Париж стекаются лучшие инструментальные силы из всех европейских стран. И основными посредниками между искусством Баха и французскими музыкальными кругами становятся инструменталисты, в основном соотечественники композитора — Ф. Хиллер, Д. Штейбельт, Б. Ромберг.

Активизируется и процесс тиражирования баховских сочинений. Когда в 1837 году в издательстве *Peters* начало выходить Полное собрание клавирных сочинений Баха под редакцией К. Черни, по этому примеру в 1843 году стала осуществляться французская версия проекта в десяти томах под названием «*Collection complete pour le piano, avec et accompagnement, des œuvres de J. S. Bach*», которая содержала Искусство фуги, а также основные клавирные сочинения композитора.

Картина французского бахианства была бы не полной без представления музыкантов бельгийского происхождения — Ф.-Ж.Фетиса и Ж.-Н. Лемменса, жизнь и творческая деятельность которых неразрывно связана с культурой двух стран — Бельгии и Франции. Одним из ярких примеров ренессанса старинной музыки в концертной практике Франции и Бельгии стали циклы

«Исторических концертов» (1832 и 1837 гг.), которые были организованы по инициативе Фетиса и предварялись его лекциями. Одной из ключевых фигур в пристрастиях Фетиса всегда оставался И. С. Бах.

Лемменс стал «проводником» музыки Баха благодаря своей органной исполнительской, композиторской и педагогической деятельности. Его главная заслуга состоит в том, что он осуществил синтез традиций немецкой и французской органной культур. После многочисленных органной концертов за Лемменсом во Франции закрепилась слава пропагандиста музыки Баха. Во многом эту тенденцию в органном исполнительстве подхватил Франк. Лемменс не был его «прямым» учителем, но стимулировал совершенствование игры французского органиста. Именно Франк, став профессором Парижской консерватории в 1872 году, счел сочинения Баха обязательными для изучения в классе интерпретации.

Французское бахианство эволюционировало в несколько этапов. Его «ростки», посеянные в первой половине XIX столетия, более активно развивались во втором пятидесятилетии, когда в кругах почитателей Баха оказались крупнейшие композиторы-романтики — Ш. Гуно, К. Сен-Санс, С. Франк, Ш.-М. Видор — и достигли своего «пика» на рубеже XIX–XX века. Вступление французского бахианства в новую фазу развития ознаменовалось организацией в 1904 году в Париже по инициативе А. Швейцера французского Баховского общества.

В § 5. *Формирование бахианства в музыкальном искусстве Италии* рассматривается движение по распространению музыки Баха на Апеннинском полуострове в XIX веке, когда музыка для клавира переживала на этой территории довольно сильный кризис. Причиной упадка стала особая политическая ситуация в Италии XIX века. Камерная и церковная музыка плохо «монтировались» с гражданским пафосом и проблематикой Рисорджименто. На протяжении всего XIX века в искусстве доминировала необходимость построения национальной идентичности Италии. Поэтому все элементы культуры, связанные с итальянским происхождением и акцентами, предпочитались другим, чьи национальные черты были не столь однозначными. В Италии XIX века опера все больше завоевывала популярность по сравнению с инструментальной музыкой, которая почти не привлекала внимания композиторов.

Поскольку практически вся итальянская музыка в XIX веке отождествляла себя с оперой, то усилия по развитию инструментальных жанров воспринимались почти как непатриотические. Иностранное влияние чаще и легче обнаруживались именно в инструментальном искусстве и сразу же осуждались как «германофильство».

В силу геополитических событий Италия до 70-х XIX века оказалась изолированной от европейского мейнстрима, в том числе в области реформирования и совершенствования органостроения, воздействия баховского творчества. Однако этот факт не исключает появление бахианского «вектора» в развитии итальянской музыкальной культуры романтического столе-

тия. «Приятие» Баха в Италии было обусловлено наличием поначалу небольшого числа его поклонников, способствовавших распространению баховских произведений через передачу рукописных копий и исполнительское продвижение сочинений, благодаря салонным выступлениям. В Италии основные центры баховского культа были связаны с конкретными людьми и городами: Падре Мартини в Болонье, С. Майром в Бергамо, Л. Ландсбергом в Риме, Ф. Ланца¹⁰ в Неаполе и Дж. Россини в Пезаро.

Проблемой, затруднявшей распространение музыки Баха в Италии, была недоступность многих нотных изданий, поскольку политическая нестабильность в стране мешала ввозу нот из-за границы. Процесс импорта немецких партитур представлял большую сложность. Только в 1843 году итальянское издательство *Ricordi* в музыкальном приложении к «*Gazzetta Musicale Milanese*» напечатало одно сочинение Баха «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», которое стало «партитурой месяца».

В 1874 году Дом Рикорди осуществил издание многотомной коллекции клавирных произведений Баха под названием «*Scelta sistematica e progressiva*». Собрание состояло из четырех томов избранных произведений Баха с примечаниями. Педагогическая идея издания раскрывается в выборе прогрессивного, в понимании его редактора Э. Бикса, порядка, нацеленного на систематичное распространение произведений Баха, и подразумевало как дидактические, так и исполнительские задачи. Второй и третий тома «*Scelta*» включали двадцать четыре прелюдии и фуги, выбранные из обоих томов ХТК.

К концу XIX века процесс издания сочинений Баха активизировался. Приоритетными оставались клавирные сочинения в силу их большей применимости, в том числе в учебных планах итальянских консерваторий. Отдельные органнне сочинения И. С. Баха также были разбросаны по немногочисленным сборникам. Интерес к ним возрос к концу XIX века, когда появились исполнители, эстетически и технически подготовленные к восприятию и исполнению баховских шедевров.

Третья глава «Романтическая органная соната в Германии» представляет панораму индивидуальных решений романтической сольной сонаты для органа в Германии. **§ 1. Ф. Мендельсон и А. Г. Риттер: органная соната в пересечении композиторских судеб** сосредоточивает внимание на этапе создания первых романтических моделей жанра в творчестве двух немецких авторов — Ф. Мендельсона и А. Г. Риттера в 1845 году. Музыкальная пресса в июле 1845 года оказалась богатой на органнне анонсы, которые сообщали о появлении нового жанра — романтической органной сонаты. Лондонское издательство «Ковентри и Холлиер» в журнале «*Musical World*» анонсировало проект, начавшийся еще в 1844 году и близившийся к завершению. Это были Шесть органнннх сонат Ф. Мендельсона (*Six Grand Sonatas*

¹⁰ Майр Симон (Maier J. S., 1763–1845), Ландсберг Людвиг (Landsberg L., 1807–1858), Ланца Франческо (Lanza Fr., 1783–1861).

for the Organ op. 65). Практически одновременно в немецком музыкальном журнале «*Urania*» появилась заметка о предстоящей публикации нового сочинения органиста из Мерзебурга А. Г. Риттера, также носящего заглавие «соната». Первая соната *d-moll op. 11* А. Г. Риттера «проиграла» в битве за первенство сочинениям Мендельсона. Ее публикация состоялась позже — в конце 1847 года.

Соната стала не только одним из ведущих жанров романтического времени органа, но и ярким событием в творчестве самих композиторов. За Мендельсоном прочно закрепился статус родоначальника жанра в его романтической версии, хотя первоначально, по предложению английского издателя Ч. Ковентри, он определил свои опусы как *voluntary* — традиционный жанр английской органной музыки.

Соната для органа, сформировавшаяся в XIX столетии, стала, своего рода, компромиссом между «духом» инструмента с присущей ему «генетической» памятью, и атмосферой романтического века, в которой отчетливо ощущался «порыв» романтического бахианства. Соната позволила соединить духовную и светскую практику органного искусства. С одной стороны, стало возможным реализовать новый концертный потенциал, актуальный образный строй, виртуозное исполнительское начало, крупную форму. С другой, неизблемой оставалась укорененность традиции, связанной с историческим восприятием органа.

Несмотря на очевидное первенство и признанную «закрепленность» жанрового образца Мендельсона с 40-х годов, то есть с самого начала появления яркого феномена, оформились две концептуальные и композиционные модели сонаты. Органные пути современников и соотечественников Ф. Мендельсона и А. Г. Риттера соприкоснулись в кульминационной точке — создании нового жанра. Но результат оказался разным — лирический сонатный цикл сюитного типа у Мендельсона и драматическая одночастная соната сквозного развития с ощутимым стремлением к тематическому единству у Риттера. При всем различии подходов обоим композиторам свойственен ярко выраженный историзм мышления и опора на немецкую органную традицию, связанные с их профессиональным окружением.

В § 2. Ф. Мендельсон и А. Г. Риттер: две концепции жанра сонаты представлены противоположные подходы в создании сольной сонаты для органа. У. Ньюмен называет сочинения Мендельсона «первыми последовательностями органных пьес, носящими титул сонаты»¹¹, имея в виду тот факт, что на сочинениях лежит оттенок принудительного объединения и разработки ранее созданного тематического материала. По крайней мере, две сонаты почти полностью основаны на ранних сочинениях.

Во многом поэтому композиционный облик органных сонат Ф. Мендельсона является предметом музыковедческих дискуссий с XIX века, в част-

¹¹ Newman W. Op. cit. P. 206.

ности, главенствует вопрос о том, в какой степени сонатная форма была руководящим принципом для структуры отдельных частей и какое место имела сонатность как принцип для построения циклов в целом. Произведения представляют собой не столько сонаты в истинном смысле слова, имея в виду венско-классическую трактовку жанра, сколько сонатоподобную композицию, состоящую из отдельных частей. Зарубежные исследователи предполагают, что Мендельсон избегал сонатной формы намеренно, объясняя нацеленность композитора на более тесную связь с жанром английских волонтари.

Существует и гипотеза о предназначении Мендельсоном своих сонат для церковного использования. Этим намерением объясняется введение протестантских хоралов в ткань трех из шести его циклов. Для своих сонат Мендельсон выбирает знаковые напевы немецкой церкви: «*Aus tiefer Not schreie ich zu dir*» («Из бездны взываю») внедрен в педальную партию первой части Сонаты № 3 *A-dur*, «*Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*» («Чего хочет мой Бог») выступает в роли контрастной темы первой части Сонаты № 1 *f-moll* и «*Vater unser im Himmelreich*» («Отец наш небесный») представляет тематическую основу хоральной партиты первой части Сонаты № 6 *d-moll*.

Маркером барочных «привязанностей» Мендельсона помимо хорала становится fuga. Финал Сонаты *c-moll* и вторая часть Сонаты *d-moll* обозначены так самим композитором. Особое внимание обращают на себя первая часть Сонаты *A-dur* с двойной фугой и крайние части четырехчастной Сонаты *B-dur*. Драматургические акценты циклов часто тоже связаны с фугами. Так происходит в Сонате *c-moll*, где в финале полифоническая форма «притягивает» к себе развитие всех предшествующих частей. Траектория цикла развивается от своеобразной органной «песни без слов» (первая часть) через торжественный полонез, в котором заметно проступают признаки марша (вторая), к утверждающей фуге (финал).

Органная соната Мендельсона далека от классических типовых моделей сонатного цикла. Справедливым было бы определить ее как сонату-сюиту. Часто признаки сюитности в сонатах Мендельсона возникают благодаря сопряжению с принципами романтической музыкальной картинности. Тем не менее, в облике некоторых сонат заметным оказывается влияние классического подхода в трактовке Мендельсоном этого жанра. Черты условно традиционного цикла несет на себе Соната № 1 *f-moll*, которую исследователи называют наиболее целостной из всех. Она в наиболее спрессованной форме демонстрирует принципы стилевой интеграции, характерные для всех циклов Мендельсона.

Органнные сонаты А. Г. Риттера — ядро его композиторского наследия — образуют стилистическое единство. Это касается первых трех сочинений. Сонаты представляют собой масштабные одночастные композиции, тяготеющие к свободной поэмности листовского типа и слитноциклической форме, что характерно для симфонических поэм веймарского маэстро.

Сонатные произведения Риттера были задуманы как целостные композиции, которые отражали не только его музыкальные предпочтения, но,

в определенной мере, концентрировали комплекс творческих устремлений. Источником вдохновения для него оказался не столько И. С. Бах, сколько творчество более ранних авторов — немецких композиторов Георга Муффата (1653–1704) и его современника, любекского виртуоза Дитриха Букстехуде (ок. 1637–1707).

Риттер раскрыл своеобразие метода сочинения токкат Г. Муффата — то, как композитор создает ощущение непрерывности музыкального процесса, единства и цельности композиции, состоящей из множества небольших разнохарактерных эпизодов. Риттер выбирает структурную основу добаховской барочной токкаты в качестве главного композиционного принципа для органных сонат. Но мыслит эстетическими нормами своего времени. Риттер стремился сочинить произведение, в котором контрастные разделы при всей своей индивидуальной характеристике дополняли бы друг друга с целью формирования законченного, тематически и структурно убедительно оформленного целого. В сонатных творениях композитор гибко синтезирует стилевые элементы трех эпох — барокко, классицизма, романтизма — и вновь с акцентом на крайних из них.

Первая соната *d-moll op.11* представляет синтез романтической одностанной сонаты и северо-немецкой барочной токкаты. При этом пять ее разделов объединяются лейтмотивным принципом, благодаря внедрению в ткань сонаты хроматически-нисходящей темы в пределах кварты, которая интонационно сопрягается с риторической фигурой барочной музыки *passus duriusculus*.

Согласно интерпретации американской исследовательницы Ла Ванды Блэки, автора диссертации по органному творчеству А. Г. Риттера, в структуре Третьей сонаты содержится пять разделов — токката, речитатив, лирическая часть в трехчастной форме, лаконичный вариационный цикл и fuga с кодой.

Подобное разграничение учитывает внешние признаки структуры, в частности, темповые изменения, и может соотноситься с обозначением фрагментов в слитноциклической форме, которая заметна в этой свободной композиционной архитектонике. При такой трактовке начальная токката определяет первую часть композиции, речитатив и лирический фрагмент — медленную вторую, вариации — жанровую третью, fuga — по настроению может быть соотнесена с финалом. Представляется, что в архитектонике сочинения ощутимы и элементы структуры свободно трактованной сонатной формы.

Очевидно, что свобода в работе с музыкальным материалом, определенная импровизационность, фантазийность композиционной структуры, компенсируются структурной логикой, продуманными тематическими, ритмическими и гармоническими связями, которые позволяют создавать внутренне цельные музыкальные «организмы», в которых стилистическая многоплановость становится художественно обоснованной и уместной.

Если Мендельсон создал сонату «охранительного» типа, то органное творчество А. Г. Риттера обозначило новые возможности для развития жан-

ра. Авторы обогатили органное искусство жанром романтической сонаты в двух ее основных моделях — циклической и одночастной, они обозначили те пути, по которым жанр стал активно развиваться во второй половине романтического столетия и на рубеже XIX–XX веков не только в Германии, но и других европейских странах.

§ 3. Программность в органной сонате. Ю. Ройбке Соната на «94-й Псалом» раскрывает реализацию одного из ведущих эстетических принципов романтизма в применении к органному жанру XIX века. В 1857 году в Веймаре в творчестве юного автора появилась соната для органа, принципиально отличная от композиций представителя лейпцигской школы. Ее написал двадцатитрехлетний юноша Юлиус Ройбке (1834–1858), чей творческий путь продолжался в течение лишь десяти лет.

Один из самых талантливых воспитанников Листа, он создал находящиеся под влиянием Сонаты *h-moll* одночастные фортепианную (*b-moll*) и органную (*c-moll*) сонаты. Ройбке транслировал музыкальные идеи, воплощенные в симфонических поэмах Листа в мир органной музыки. Программную основу произведения составляет содержание 94-го Псалма. Оно олицетворяет воззвание человека к Богу о воздаянии наказания всем грешникам.

Принцип монотематизма составляет важнейший концептуальный и технический параметр в композиции сонаты Ройбке. Главным методом работы становится характерная для Листа идея монотематического единства музыкального материала. Основное интонационное ядро сосредоточено в теме-эпиграфе (тт. 1–7). На нем основаны главная и побочная партии первого, экспозиционного раздела этой одночастной композиции (тт. 53 и 108), темы *Adagio* и фуги. Это та самая *idée fixe*, которую можно определить как тему божественного возмездия. Она проходит путь колоссальной образной и эмоциональной эволюции — от затаенного предчувствия (тт. 1–7) до грозных раскатов божественного гнева в коде первого раздела (тт. 189–220).

Форма сочинения многопланова и сочетает в себе черты сонатности, свободной фантазии, очевидны признаки слитно-циклической композиции. Соната Ю. Ройбке — квинтэссенция проявлений зрелого немецкого органного романтизма. В ней сосредоточены основополагающие эстетические принципы эпохи — талантливое воплощение концертно-виртуозного стиля в органном искусстве, создание нового типа композиции органной сонаты, полемизирующей с тенденцией, предложенной Мендельсоном.

§ 4. Самоопределение жанра в творчестве Й. Г. Райнбергера и его ученика Ф. Вольфрума представляет этап зрелости в эволюции жанра. Органная соната получила полномасштабное развитие в творчестве немецкого композитора второй половины XIX века Йозефа Габриэля Райнбергера. Его композиторское наследие значительно, однако наиболее весомую его часть составляют двадцать сонат для органа. Райнбергер стал одним из тех авторов, кто после Бетховена и Шуберта в романтическом XIX столетии посвятил основное внимание жанру сольной сонаты.

Во многом благодаря английскому исследователю Х. Грейсу устоялось мнение, что Райнбергер намеревался написать двадцать четыре сонаты, используя все мажорные и минорные тональности, и создать своеобразный «хорошо темперированный орган» по примеру ХТК Баха. Идея Райнбергера при обращении к жанру сонаты состояла в том, чтобы расширить современный органский репертуар и дать в руки музыкантам сочинения, соответствующие духу времени.

Если определять романтическую органную сонату как «открытие» Мендельсона, то сочинения мюнхенского автора опираются на тенденции и даже на «модель жанра», сформированные предшественником в его шести композициях *op. 65*, но богаче, оригинальнее, изобретательнее по тематизму и его разработке. Они представляют стилевую зрелость немецкой романтической сонаты для органа, поскольку в сочинениях Райнбергера происходит стабилизация цикла.

В композиционном и драматургическом отношении органные сонаты Райнбергера поднимают жанр на новую ступень, отражая сложный барочно-классико-романтический синтез немецкой органной и шире — инструментальной — традиции. Райнбергер приходит к использованию стилистических элементов немецкой музыки разных эпох. Не теряя связь с романтическими идеалами, он по-своему моделирует этот синтез, составляющий один из типологических признаков жанра.

Его композиционный подход базировался на принципе использования в органной сонате циклической структуры, освоения формы сонатного *allegro* и соединения этих компонентов со стилем свободных прелюдий Баха, которые, по мнению Райнбергера, наилучшим образом отражали специфику инструмента. Композитор осознавал, что драматические возможности противопоставления и взаимодействия тем в сонатной форме — в сочетании с гармонической и ритмической свободой, специфической фактурой, выработанной фортепианными экспериментами романтиков, многообразием оттенков лирической образности музыки XIX века, обогащенные барочным контрапунктом, — обеспечат великолепное сочетание барочно-классико-романтического духа и сделают его опусы актуальными для своего времени. Сочинения Райнбергера в этом смысле демонстрируют органичную стилевую интеграцию.

Все сочинения мюнхенского композитора ориентированы на крупную модель цикла с развитой первой частью, нередко использующей свободную сонатную форму, которая обнаруживается, в том числе, в начальных частях, обозначенных композитором прелюдиями, как в Сонате № 19 *g-moll op. 193*. Средние части (как правило, вторая и/или третья) расширяют возможности романтической трактовки органа и углубляют концепцию лирической интерпретации цикла. Масштабный, развернутый финал в циклах Райнбергера чаще выглядит как гигантская развитая fuga. Она может выступать в автономном варианте или соединяться с начальной импровизационной частью по принципу барочного диптиха, которые чаще всего оформляются

композитором как интродукция-фуга, фантазия-фуга или даже интродукция-ричеркар.

Тяготение композитора к перенесению драматургического акцента с первой на последнюю часть цикла, к тому же имеющую полифоническую трактовку, порождено, с одной стороны, позднебетховенской традицией интерпретации финала фортепианной сонаты»¹², с другой, это своеобразная «эмблема», жанровый признак, довольно прочно закрепившийся за органной сонатой в постмендельсоновское время, кстати, не только в немецкоязычном регионе.

Несмотря на синтетичность и разнообразие составляющих элементов, целостность и монолитность цикла в сочинениях Райнбергера закреплена ярко выраженным симфоническим развитием. Сонаты Райнбергера — это крупномасштабные циклы, имеющие ряд важных объединяющих моментов. Среди главных — тональное, драматургическое и тематическое единство, отражающее высокий уровень симфонизации циклов.

Три сонаты Ф. Вольфрума (1879 *op.* 1, 1882 *op.* 10, 1883 *op.* 14) — ученика Райнбергера — отражают идеи преемственности мюнхенской школы. Они интересны с точки зрения развития органной сонаты в позднеромантическую эпоху. Очевидно, что сонаты Вольфрума стилистически представляют своеобразный результат эволюции жанра за пройденные тридцать лет развития.

Две сонаты — № 1 и 3 — могут быть классифицированы как хоральные, поскольку здесь Ф. Вольфрум предлагает свой метод апеллирования к традиции и обращения к протестантскому хоралу. Каждой части Сонаты № 1 предшествует эпитафия, это текст хора «*Wenn mein Stündlein vorhanden ist...*» («Когда мой час настанет...»), написанного Николаусом Херманом.

Все сонаты Вольфрума трехчастны и имеют стройную архитектуру, в них органично сочетаются элементы трех стилевых эпох. Первые части имеют ярко очерченный классический сонатный композиционный профиль, почти как у его учителя Райнбергера. Третья соната *f-moll op.* 14, посвященная И. Брамсу, одному из кумиров Вольфрума — самая масштабная. Это проявляется не только в размерах опуса, но в большей поляризации тембровых и динамических пластов, усложненном гармоническом языке, симфонической направленности всего цикла к коде — апофеозу тематических «событий» всех частей сонаты.

Сочинения Вольфрума — прекрасные образцы позднеромантической органной сонаты, содержащие в себе элементы драматизма, возвышенной лирики, мощной благородной патетики и, вместе с тем, умелого контрапункта. Для исполнителей они представляют большой интерес за счет сочетания разных стилевых элементов и форм, эмоциональных состояний и широкого спектра образов-символов. Они дышат атмосферой Листа и Райнбергера, пронизаны духом И. С. Баха. Его органные опусы стали важным этапом эво-

¹² Напомним о финалах сонат Бетховена *op.* 106, 110.

люции, ведущим к появлению органных сонат М. Регера, с которым они были человечески и творчески дружны, реализовали множество совместных творческих проектов, особенно связанных с пропагандой баховского наследия.

§ 5. Органные сонаты М. Регера в русле «исторического модернизма» рубежа XIX–XX веков. Европейская музыкальная культура рубежной эпохи *fin de siècle*, как это ни парадоксально, в своих оценках перспективы развития музыкального искусства оказалась под властью гения давно ушедшей эпохи.

Европейскую музыку захлестнула вторая волна бахианства, несущая с собой другие подходы и иной масштаб влияний. Не только европейский, но теперь и мировой интерес к наследию И. С. Баха на рубеже XIX–XX веков носил уже систематический характер. В процесс «бахианизации» оказались вовлечены разные страны, но более всех в силу традиции, конечно, Германия.

Признаки взаимодействия с творчеством Баха вокруг 1900 года многократно усиливают тенденцию девятнадцатого века видеть в Бахе воплощение немецкого духа. Профессор Колумбийского университета У. Фриш обозначает важнейшую особенность трансформации идей бахианства в рубежное время и называет эту тенденцию «историческим модернизмом», которая предполагает глубинное погружение в прошлое с позиций нового, XX века.

В этом русле развивалась и деятельность М. Регера. Органные сонаты *op. 33 № 1 fis-moll* (1899) и *op. 60 № 2 d-moll* (1901) были написаны в Вайденовский период. Они отражают специфику органного стиля Регера, которая заключена в дуализме его творчества. Его основой и опорой остается позднеромантическая эстетика, обогащенная целенаправленным обращением к баховскому наследию, формирующем не тот привычный синтез, который наблюдался у многих представителей XIX века, а с перспективой на грядущие открытия.

Две органные сонаты Регера отражают достаточно сложное отношение композитора к сонатной форме и к привычному сонатному циклу, невзирая на то, что к этому времени уже появился значительный корпус циклических органных сонат, ориентированных на единство композиционной концепции. Сонаты отражают творчество молодого композитора. Они имеют трехчастную структуру: *op. 33* — Фантазия, Интермеццо, Пассакалья; *op. 60* — Импровизация, *Invocation* (Мольба), Интродукция и фуга. Симптоматично, что использование классической сонатной структуры не стало для органного варианта нормой.

Формы композитора отличаются свободой, текучестью и, своего рода, отсутствием унифицированности, что вполне соотносится с эстетическими приоритетами его времени. После «пути» экспериментов с сонатой и сонатной формой на протяжении XIX века безосновательно искать типизированное решение у Регера, тем более, в контексте поэтики «исторического модернизма». В композициях Регера, как это уже стало традиционным в органной сонате, представлены части импровизационного и контрапунктического характера, связанные с барочными традициями, с другой стороны — с жанрами

романтического происхождения — интермеццо, *Invocation* (Мольба), но интерпретированными предельно индивидуально. Монотематический принцип организывает и скрепляет кажущийся первоначально разнородным музыкальный материал Первой сонаты.

Хотя названия частей Сонаты № 2 указывают на то, что у Регера не было намерений строго следовать традиционной структуре сонатного цикла, тем не менее, здесь он подразумевал архитектонику и функциональность классической сонаты: импровизация — сонатная форма, Мольба — медленная часть, Интродукция и fuga — скерцо и финал.

Согласно концепции А. В. Михайлова, выделяются две оппозиционные пары, характеризующие неклассичность регеровского формообразования и мышления — «конструкция-течение», «движение-состояние». Они имеют отношение к краеугольным, пространственно-временным «координатам» сущности музыкального искусства. Корни этой исследовательской логики восходят к центральным понятиям теоретической концепции Б. Асафьева — «форма-кристалл» и «форма-процесс». Пара «конструкция-течение» сопрягается со своеобразным «балансированием» Регера между структурой типовой формы и ее внутренними преобразованиями. Вторая оппозиционная пара «движение-состояние» связывается, прежде всего, с темповыми и динамическими градациями сочинений Регера. Действительно, предельная темповая взвинченность, длительные нагнетания или опадания скорости исполнения и/или динамики, что часто развивается синхронно, создают ощущение настоящего музыкального «потока».

Очевидная импровизационность органных сонат становится намеренным элементом авторской композиционной идеи и фиксируется им в названии частей циклов. Динамика развития регеровской драматургии связана с предельной концентрацией и насыщенностью музыкальных событий, той самой многоэлементностью музыкальной ткани, как по горизонтальной, так и по вертикальной плоскости.

Регеровские «состояния» не всегда связаны со статикой и определяются не только и не столько медленными темпами. Это, скорее, зоны «торможения», спада после колоссальных драматических волн. Внутреннее движение его музыки постоянно. Композитора никогда не оставляет внутреннее беспокойство, вибрирующий «нерв» времени, что отчетливо слышится в его сонатах.

Симфонизация обоих циклов беспрецедентна. Колоссальные звуковые массы, интенсивность развития музыкальной ткани в двух проекциях — по горизонтали и вертикали, амплитуда динамических колебаний от «ревущего» *tutti* до истаявающих *pppp*, «вулканические», на натянутом эмоциональном нерве кульминации и внезапные «обрывы» — эти качества органного письма Регера выводят его на уровень позднеромантических предэкспрессионистских симфонических композиций Г. Малера и А. Шенберга.

Глава IV. «Романтическая соната для органа за пределами Германии» освещает проблему развития и самоопределения романтической версии

жанра в органных школах Франции, Бельгии, Англии, Италии. В § 1. *Бельгийско-французская ветвь в развитии органной сонаты* представлена индивидуальная трактовка сонаты в творчестве Ж.-Н. Лемменса, А. Гильмана и Ж. Йонгена. Выдающийся органист и педагог Лемменс стал тем музыкантом, кто не только существенным образом повлиял на становление органной школы в Бельгии, но во многом обогатил и развил потенциал французских органистов-романтиков той блистательной эпохи. Александр Гильман и Шарль-Мари Видор — блестящие виртуозы органа, были учениками Лемменса и прошли через его класс в Брюссельской консерватории.

В художественном мире Лемменса, в том числе в его педагогическом и исполнительском репертуаре значительное место занимало творчество Мендельсона. Важнейшей точкой творческого пересечения композиторских судеб Мендельсона и Лемменса стало обращение к жанру органной сонаты. Три цикла бельгийского композитора впервые были опубликованы в 1874 году. Они выдаются в Лемменсе не только хорошего знатока сочинений Мендельсона, но и его последователя — на техническом и композиционном уровне.

Все сонаты Лемменса имеют программный характер, благодаря заголовкам, данным автором. Первая — четырехчастная соната *d-moll* «*Pontificale*». Такое название она получила благодаря двум частям цикла — третьей и четвертой, где сосредоточены характерные программные элементы. Третья часть «*Marche Pontificale*» — самая знаменитая. Она представляет собой торжественно-церемониальный марш. Программные идеи во Второй (*e-moll*) и Третьей (*a-moll*) сонатах Лемменса маркируются цитируемыми в них церковными напевами. Лемменс едва ли не первый, кто стал использовать в бельгийской и французской светской органной музыке григорианику.

Учитель А. Гильмана Лемменс обеспечил знаменитому французскому виртуозу, автору восьми сольных органных сонат крепкую связь с классико-романтическим немецким стилем с упором на органное творчество Баха. Его творчество немислимо без склонности к барочному полифоническому мышлению. Гильман почти всегда оставался приверженцем классико-романтического идеала Мендельсона и Райнбергера. Гильман стал первым композитором во Франции, кто ввел в национальную школу жанр «*Sonate pour orgue*».

Французский композитор идет по пути охранительного романтизма в своих композициях. Для него важны три стилевые опоры: барочная полифония; конструктивные, формообразующие качества, свойственные венско-классической школе; динамическая, агогико-эмоциональная палитра музыки романтической эпохи, окрашенная характерной французской элегантностью, блеском, общей звуковой атмосферой.

Сонаты А. Гильмана были написаны в период между 1875 и 1906 годами. В подходах к трактовке сонаты для органа Гильман ориентировался на целый комплекс жанров — сонатно-симфонический цикл бетховенского типа, немецкую барочную фугу, сюиту, французскую католическую мессу, немецкую романтическую органную сонату в мендельсоновско-райнберге-

ровском воплощении. Он учитывал и характерную жанровую специфичность французской органной музыки своего времени, представленную целым комплексом миниатюр — токкатой, пасторалью, молитвой, медитацией и, так называемыми, маршами-*grand chœur*. Они нередко формируют финалы сонат Гильмана и сопрягаются с таким характерным жанровым атрибутом французской мессы как *Sortié*.

Гильман предпочитает циклическую форму сонаты, но как, впрочем, почти все авторы, довольно свободно не только komponует части цикла, но и по-разному структурирует свою композиторскую мысль. Основная идея каждого цикла — это предельный контраст настроений, часто не просто заостренный, а даже несколько упрощенный в своей прямолинейно выраженной эмоциональности.

Сонаты Гильмана намечают траекторию развития французской органной музыки не только рубежа XIX–XX веков, но на всю первую половину столетия. В них заложены перспективные импульсы для развития французской исполнительской, композиторской и педагогической школ.

Жозеф Йонген признан крупнейшим композитором Бельгии после Франка. Произведения для органа составляют главную часть его композиторского наследия, и исполняются с определенной регулярностью во всем мире. Среди его опусов выделяются «Концертная симфония для органа и симфонического оркестра» *op.* 81 (1926), а также «Героическая соната» («*Sonata Eroïca*») *op.* 94 (1930). Создание сонатного опуса Йонгена для органа относится к успешному и плодотворному творческому периоду его композиторской деятельности.

Он был написан для инаугурации монументального инструмента Жозефа Стивенса, построенного для Большого концертного зала Дворца искусств Брюсселя. Это архитектурное сооружение было открыто в 1928 году, но любителям музыки в Брюсселе пришлось ждать еще два года, прежде чем они впервые услышали звучание органа в ослепительном зале архитектора Виктора Орта.

Соната решена Йонгеном в духе фантазийно-вариационной композиции. Основание назвать сочинение сонатой дает автору примененный им метод интенсивного развития основного тематизма и та свобода в интерпретации жанра, которая берет свое начало еще в ранне-барочной эпохе.

Основная тема вариаций напоминает *Liège cramignon* — краминьон — бельгийский старинный хороводный танец региона Льеж. Форма развивается по принципу вариаций-крещендо. Мастерская, контрапунктически развитая fuga с использованием стреттной техники подводит к триумфальной коде, где «по законам» романтической органной музыки главная тема в мажорной краске звучит в октавном удвоении в педали, раскрашиваемая кварто-квинтовыми триольными колокольными созвучиями верхних уровней фактуры.

«*Sonata Eroïca*» — самобытное сочинение, наполненное стилевой многозначностью, которое отражает перспективы развития постромантической сонаты. Вероятно, в общем корпусе сочинений Йонгена, в том числе

и органных, можно обнаружить опусы с чертами стиля *Art Nouveau*, родиной которого в архитектуре считается именно Бельгия. Возможно, стилевая эклектичность сочинений Йонгена, в том числе и «*Sonata Eroica*» — это отражение бельгийских художественных поисков начала XX века.

§ 2. *Английская соната: от сонаты-lesson к сонате-симфонии* отражает путь развития английской сонаты для органа от ранних ее образцов XVIII столетия к кульминационным романтическим решениям в творчестве Э. Элгара и Ч. Стэнфорда. Развитие сонаты для органа в Англии связано с викторианской эпохой. Атмосфера музыкального интернационализма, столь свойственная Британии, в XIX веке трансформировалась в развивающуюся английскую сонатную традицию, поскольку жанр, впитав в себя многие влияния и тенденции, плодотворно укоренился на британской территории.

Термин «соната» известный английским музыкантам с XVIII века оказался теснейшим образом связан с определением *lesson* («урок»). Поэтому дидактическая английская концепция сонаты как средства педагогического прогресса была хорошо известна в Британии и сохранила этот статус до начала XX столетия. Хотя жанр сонаты в камерном и клавирном варианте был хорошо известен в Англии в конце XVIII века, однако концепция сольной органной сонаты нашла место в репертуаре только к середине XIX столетия. На ее формирование оказали решающее воздействие два момента. Во-первых, целенаправленное техническое совершенствование английского органа в рамках романтической эстетики, во-вторых, влияние Мендельсона, благодаря его многочисленным британским гастролям и, конечно, создание Шести сонат для органа по заказу английских издателей.

С середины XIX века в английском органном искусстве утверждается национальная традиция жанра. Объединяющим фактором, характеризующим первые английские сонаты для органа от произведений У. Беста и У. Спарка 1858 года до первой сонаты Б. Харвуда 1886 года, стала их невысокая техническая сложность и создание по определенной модели, которую А. Квин определяет как «*portfolio-соната*». Под этим термином американский исследователь подразумевает композицию из трех частей, ориентированную на классические, барочные и романтические образцы в синтезе мендельсоновского типа или в автономном стилевом претворении каждой из частей.

Важнейший объединяющий фактор британских сонат — ориентированность на принцип, обозначаемый немецким термином *Gebrauchsmusik*. Не менее важным фактором оставалась художественная и эстетическая значимость музыкального материала сочинений. Соната стала для английских органистов тем жанром, который соединил в себе эстетические и прагматические задачи.

После многочисленных опытов британских композиторов в 1895 году в творчестве Э. Элгара появилась важнейшая для британской музыки Соната *G-dur op. 28*. Англоязычные исследователи усиленно акцентируют симфонические притязания Элгара в этом сочинении. Соната Элгара — это внутренне цельное, пронизанное мощным энергетическим током произведение,

подчиняющееся законам симфонического развития, имеющее спаянную четырехчастную структуру сонатно-симфонического цикла с устойчивой функциональностью его частей.

Элгар определенно знал о существовании органной сонаты, отличной от английской «*portfolio*-версии», по гастролям в Великобритании французского композитора А. Гильмана. Кроме того, он прекрасно был осведомлен о симфониях для органа Ш.-М. Видора, поэтому французский, равно как немецкий «акцент» характерен для этого сочинения.

При этом,opus Элгара — это высшая точка в развитии английской романтической органной сонаты, масштабный по размерам и идее четырехчастный цикл, где есть яркое плакатное сонатное аллегро первой части, прекрасное «виолончельное» интермеццо, со скерцозным средним разделом, необыкновенной красоты и безмятежности *Andante espressivo* и очень самобытный «английский» наивно-радостный финал, тяготеющий к рондо-сонате.

Значительные образцы сонаты для органа представлены в творчестве лидера «нового ренессансного движения», ирландца Чарльза Вильерса Стэнфорда. Согласно английским исследователям, органное творчество Стэнфорда — самое значительное собрание музыки, написанной для органа в Англии после времен Мендельсона.

Пять сонат Стэнфорд написал в два последних года Первой мировой войны, будучи уже очень немолодым человеком. Первые три написаны в 1917 году, еще две созданы в 1918. Сонаты № 2, 3, 4 вдохновлены трагическими событиями начала XX века. Наиболее отчетливо это слышно в крупномасштабной Второй сонате с показательным авторским заглавием «*Eroica*». Ее программный смысл подчеркивается названием первой и последней частей, соответственно «Реймс» и «Верден». Соната создана в русле позднеромантической парадигмы. Однако с точки зрения художественного замысла, среди всего корпуса сонат, созданных во второй половине XIX – начале XX века, она стоит особняком и выходит на уровень гражданской концепции с очевидным пацифистским акцентом.

Общая идея сонаты — это гимн Франции, восхищение ее искусством, стойкостью и национальным гражданским подвигом. Этот порыв нашел прямое отражение в посвящении — «Господину Шарлю-Мари Видору и великой стране, к которой он принадлежит». Названия «Реймс» и «Верден» связаны с наиболее трагическими в сознании Стэнфорда событиями войны. Основными музыкально-тематическими символами, олицетворяющими концепцию цикла, стали католический гимн «*O Filii et Filiae*», скрепляющий первую часть сонаты, и «Марсельеза» — музыкальное олицетворение французской республики, определившая тематическую основу финала.

§ 3. Развитие итальянской органной сонаты в XIX столетии рассматривает судьбу жанра в романтическую эпоху на Апеннинском полуострове и ее художественное наполнение. После расцвета итальянской клавирной музыки в галантную эпоху всеобщая увлеченность оперой затормозила развитие инструментального искусства Италии, включая музыку для органа.

Особенно интенсивно эта тенденция заявила о себе к началу XIX столетия, когда театральным «духом» оказались пропитаны все сферы музыкальной жизни, включая литургическую. Тенденция «театрализации», в том числе и органных композиций сопутствовала музыкальному искусству Италии уже почти сто лет и стала своеобразным национальным мейнстримом, с которым связано появление в Италии и феномена «театрального» органа.

Среди наиболее ярких авторов органной сонаты второй половины XIX века следует назвать Винченцо Антонио Петрали. Он создает сочинения, в том числе и сонаты, которые переносят очарование, элегантность и колоратурную виртуозность оперного бельканто в пространство органа.

Развитие итальянской сонаты для органа было связано с многогранной музыкантской деятельностью младшего современника Петрали, представителя римской органной школы Филиппо Капоччи. Он внедрил новые идеи в римскую органную школу и плодотворно использовал тенденцию по усовершенствованию и реставрации органов в церквях и базиликах итальянской столицы. Необходимость этого процесса осознавалась ведущими итальянскими органистами для того, чтобы представить французскую технику игры на органе в Риме, и сделать итальянский репертуар для органа более интернациональным. Произведения Капоччи испытали сильное влияние А. Гильмана, который почитался итальянским композитором как творческий ориентир.

Большую часть наследия итальянского маэстро составляет музыка для органа, в которой особое значение имеют шесть сонат, которые были написаны в период между 1881 и 1908 годами. Рассматривая его органные циклы, которые в отличие от сочинений Петрали имеют полновесный трехчастный, а в Третьей сонате *g-moll* даже четырехчастный состав цикла, заметно, что Капоччи избегает уже привычного для итальянской органной музыки XIX века театрального стиля. Однако в пластике, кантиленности органного тематизма, ориентирующегося на вокальную мелодику, доминировании светлой, безыскусной, «теплой» лирики, отсутствии настоящего драматического начала ощущается импульс, свойственный лирической ветви итальянского музыкального театра.

Автор трех циклических органных сонат Полибио Фумагалли, равно как и Капоччи, попадает под влияние идей цецилианского движения. Он принимал участие в различных дискуссиях по системе органов в Италии и позаботился о новом инструменте, построенном в соответствии с его идеями в Миланской консерватории. Этот инструмент был открыт в 1893 году. Однако влияние оперно-театральной традиции, наиболее ярко выраженное в северных регионах, к которому относится и Милан, оказывается все же достаточно сильным, о чем свидетельствуют, в том числе, и органные сонаты Фумагалли.

Настоящий прорыв в жанре органной сонаты был совершен учеником Фумагалли по Миланской консерватории, одним из самых известных итальянских органистов-виртуозов рубежа XIX–XX века Энрико Босси. Он понимал, что органная музыка, развивавшаяся в Италии до того времени,

подходит к своему логическому завершению. Ведь остальной европейский органнй мир в отличие от Италии шел по пути не соприкасающимся с оперным искусством. К 1888 году относится создание Первой сонаты для органа. Композиция — трехчастное, вполне оригинальное и самобытное сочинение, которое по языку тяготеет к позднеромантической традиции с ее расширенной хроматической тональностью, где Босси по-своему синтезирует немецкую и французскую романтические «ветви» органного искусства. Соната соотносится с тенденцией «исторического модернизма», свойственного органнм сочинениям Регера в Германии.

Вторая соната *op. 71* — это одно из лучших органнх произведений Босси. Трехчастный цикл имеет значительно более четко выраженную композиционную организацию и узнаваемые стилевые ориентиры, чем первое сочинение, созданное в этом жанре. Мастерское обращение с полифоническими приемами и методами в области вертикально-подвижного контрапункта выводит композитора на тесную связь с немецкой традицией.

М. Э. Босси выбрал трудный творческий путь. Он посвятил себя органу, во многом, чтобы спасти этот инструмент из тупика, в который тот попал. Босси удалось вернуть итальянской органной традиции — композиторской, исполнительской, педагогической — ее былое достоинство. Своей игрой и своими сочинениями он вызвал интерес немецких, французских, английских и американских издателей и слушателей. Лишь несколько фрагментов, записанных для органа *Welte Philharmonic*¹³ и оставшихся потомкам, свидетельствуют о его легендарном игровом мастерстве, которое восхищало как публику, так и его коллег.

В **Заключении** подводятся итог эволюционным процессам, происходившим с сольной сонатой для органа в общеевропейском и национальном контекстах в ее романтическом претворении. Обозначены генеральные признаки, характеризующие органную сонату XIX века, и выделен комплекс идей, который прочно утвердился в романтической версии органной сонаты:

1. Архитектоника романтической сонаты для органа развилась из неоформленной мендельсоновской композиции в хорошо организованную структуру, часто следуя трех- или четырехчастной циклической модели, в которой одна из частей могла использовать сонатную форму или фугу. В подобной циклической структуре нередко возникали микроциклы по принципу барочного диптиха.

2. Соната обеспечила в XIX веке достойное, а иногда и превосходное качество и необходимое количество концертного репертуара для этого инструмента после достаточно долгого «молчания» в концертной сфере.

¹³ Welte Philharmonic — уникальный инструмент, созданный более ста лет назад, способный автоматически воспроизводить, ранее записанные с помощью перфорированных лент, музыкальные фрагменты. Сохранились, предназначенные для этого органа, не только фрагменты записей М. Босси, но и М. Регера.

3. Соната помогла восстановить инженерно-техническую и художественную значимость органа, а также закрепить его новое качество как виртуозного концертного инструмента.

4. Авторы сонат нередко создавали произведения, предполагая определенные дидактические и инструктивные задачи. В этом смысле органная соната получила важное педагогическое значение.

5. Универсальный характер бытования органнх сонат обеспечил ее ситуативную мобильность: она широко использовалась как в концертной, так и в литургической практике.

6. Жанр сонаты во второй половине XIX столетия был представлен несколькими композиционными моделями, по сути определенными «лекалами», по которым работали многие авторы.

7. Стилевая интеграция как один из важнейших критериев сольной органной сонаты предполагала в качестве неотъемлемой части «облика» сочинений естественное применение комплекса приемов, способов изложения материала, которые бы отражали «историческую память» инструмента. В арсенал этих фактурных методов вошли — фантазийные, токкатные, импровизационные, имитационные, фугированные, речитативные, песенные, хоральные принципы письма.

Процесс изучения сольной сонаты для органа с акцентом на ее романтическом феномене носит открытый, незамкнутый характер, так же как и обращение к идее бахианства, которое словно неисчерпаемый и вечный источник обогащало музыкальную культуру XIX века и продолжает питать искусство современности. Масштаб интереса к органной сонате во второй половине XIX – начале XX столетия охватил огромный спектр имен европейских мастеров, в результате чего были созданы сочинения, которые еще ждут своего концертно-исполнительского, слушательского, исследовательского открытия.

Основные публикации по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в Перечень ВАК Минобрнауки России:

1. *Бочкова, Т.* Берлинское бахианство Ф. Мендельсона // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2013. — № 1 (27). — С. 21–25. (0,35 п. л.)
2. *Бочкова, Т.* Ж.-Н. Лемменс — бельгийский последователь Ф. Мендельсона // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 4 (58). — С. 22–28. (0,55 п. л.)
3. *Бочкова, Т.* Квинтэссенция романтического в Органной сонате Ю. Ройбке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2017. — № 3 (45). — С. 9–13. (0,45 п. л.)
4. *Бочкова, Т.* Коды барокко в немецкой романтической органной сонате // Международный журнал исследований культуры. — 2019. — № 2. — С. 114–122. (0,7 п. л.)

5. *Бочкова, Т.* Макс Регер и Филипп Вольфрум: дружба «под знаком» Баха // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 2 (56). — С. 3–9. (0,6 п. л.)
6. *Бочкова Т.* Музыка И. С. Баха во Франции конца XVIII-первой половины XIX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2011. — № 3 (19). — С. 39–46. (0, 55 п. л.)
7. *Бочкова, Т.* Немецкая сольная органная соната эпохи барокко в творчестве Теофила Андреаса Фолькмара // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2020. — Т. 10. — Вып. 3. — С. 380–397. (1,1 п. л.)
8. *Бочкова, Т.* Органное английское бахианство XIX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 4 (62). — С. 26–33. (0,55 п. л.)
9. *Бочкова, Т.* Органные сонаты Й. Г. Райнбергера: к проблеме романтической интерпретации жанра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2015. — № 1 (35). — С. 3–9. (0, 6 п. л.)
10. *Бочкова, Т.* Органная соната эпохи барокко: к истории появления жанра // Вестник музыкальной науки. — 2018. — № 1 (19). — С. 107–114. (0,6 п. л.)
11. *Бочкова, Т.* Путь к романтической органной сонате // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2016. — № 3 (41). — С. 14–19. (0,5 п. л.)
12. *Бочкова, Т.* Сольная органная соната в творчестве К. Ф. Э. Баха: между барокко и классицизмом // Журнал Общества теории музыки. — 2022. — № 1 (37). — С. 9–21. URL : http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2022_1_%2837%29_2_Vochkova_CPE_Bach_organ%20%281%29.pdf. Текст: электронный. (0,7 п. л.)
13. *Бочкова, Т.* Ф. Мендельсон и А. Г. Риттер — пересечение органных судеб // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — № 3 (53). — С. 3–7. (0,4 п. л.)
14. *Бочкова, Т.* Феномен бахианства в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2014. — № 2 (32). — С. 19–22. (0,3 п. л.)
15. *Бочкова, Т.* Феномен итальянского «театрального органа» и творчество Падре Давиде да Бергамо // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2011. — № 5 (21). — С. 21–26. (0,45 п. л.)
16. *Бочкова, Т.* Хорал как репрезентант диалога с барокко в романтической органной сонате // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Ч. 1. — Тамбов: Грамота. — 2017. — № 3 (77). — С. 31–34. (0,5 п. л.)

Монографии и учебные пособия:

17. *Бочкова, Т.* Немецкий органнй романтизм. Феликс Мендельсон-Бартольди. Иоганнес Брамс. Йозеф Габриэль Райнбергер. Ференц Лист.

- Юлиус Ройбке // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учебное пособие. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 461–479, 486–524. (4,2 п. л.)
18. *Бочкова, Т.* Немецкая органная музыка XIX века в исполнительском аспекте: учебное пособие. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2012. — 59 с. (3,5 п. л.)
19. *Бочкова, Т.* Органная соната Юлиуса Ройбке: в поисках романтической идентичности // Романтизм в контексте современной культуры: к 220-летию Франца Шуберта / Бегичева О., Белозер Л. и др.: коллективная монография. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. — С. 157–167. (0,5 п. л.)
20. *Бочкова, Т.* Романтическая органная соната в пересечении композиторских судеб: монография. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2022. — 135 с. (8 п. л.)

Публикации в других изданиях:

21. *Бочкова Т., Морозова, Е. А. Г.* Риттер — как автор романтических органных сонат // Диалоги о культуре и искусстве: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции. — Ч. 2 / отв. ред. Е. Баталина-Корнева. — Пермь: Изд-во Пермского гос. института культуры, 2019. — С. 22–27. (0,35 п. л.)
22. *Бочкова, Т.* Бальдассаре Галуппи и итальянская клавирно-органная соната XVIII века: эпоха галантного стиля // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: сборник статей и материалов международной конференции / сост. Т. Сиднева. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2021. — С. 139–143. (0,45 п. л.)
23. *Бочкова, Т.* Бельгийский вклад во французское органное образование второй половины XIX – начала XX веков: импровизация или интерпретация // Образование в сфере искусства. — 2013. — № 1. — С. 11–17. (0,4 п. л.)
24. *Бочкова Т.* Брамс и Бах: немецкая органная традиция // Gradus ad Parnassum: сборник статей молодых музыковедов. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 1998. — С. 67–82. (0,5 п. л.)
25. *Бочкова, Т.* Немецкая органная музыка XIX века в аспекте романтического бахианства // Традиции И. С. Баха в современной культуре: музыка, литература, живопись, кино / под ред. В. Зусмана, Т. Сидневой, С. Аверкиевой. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородского гос. лингвистического университета, 2008. — С. 55–58. (0,25 п. л.)
26. *Бочкова Т.* От Ф. Мендельсона к Й. Г. Райнбергеру: немецкая романтическая органная соната // «Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации»: материалы III Международной научно-практической конференции. — Ч. 2. — Самара: Изд-во Самарского гос. института культуры, 2015. — С. 292–296. (0,35 п. л.)
27. *Бочкова, Т.* Романтическое бахианство как феномен воплощения немецкой органной традиции // «Культурные коды двух тысячелетий»: мате-

- риалы международной научной конференции: вып. 2. — Петрозаводск: Периодика, 2000. — С. 20–23. (0,25 п. л.)
28. *Бочкова, Т.* Романтическая органная соната: в диалоге с барокко // «Музыка в диалоге культур и цивилизаций. К 70-летию Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки»: материалы международной конференции (Нижегород. 14–18 ноября 2016 г.). — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. — Т. 1. — С. 278–282. (0,32 п. л.)
 29. *Бочкова, Т.* Три органные сонаты Ж.-Н. Лемменса: эпизод из «жизни» жанра // «Диалоги о культуре и искусстве»: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием: в 2 ч. — Ч. 2 / отв. ред. А. Макина. — Пермь: Изд-во ПГИК, 2016. — С. 172–177. (0,35 п. л.)
 30. *Бочкова, Т.* Удивительный альянс: итальянский орган и опера в XIX веке // Диалектика классического и современного в музыке: новые векторы исследования: сборник статей. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2021. — С. 372–379. (0,4 п. л.)
 31. *Бочкова, Т.* Формирование бахианских тенденций в итальянской музыкальной культуре и педагогике XIX столетия // Образование в сфере искусства. — 2021. — № 2 (18). — С. 5–12. (0,45 п. л.)
 32. *Botschkova, T.* Les problèmes de l'enseignement de l'orgue en Russie // L'Orgue francophone. — 2013. — Décembre. — Numero 48. — P. 69–81. (0,65 п. л.)
 33. *Botschkowa, T.* Musik kennt keine Grenzen // Musica sacra: 112 Jahrgang. — Heft 6. — 1992. — November / Dezember. — S. 492–493. (0,2 п. л.)
 34. *Bochkova, T.* Zur Geschichte der Orgelausbildung in Russland // Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik. Sinzig. — 2010. — S. 183–190. (0,3 п. л.)

Подписано в печать 04.07.2022. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 2.5. Тираж 100 экз.