Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

На правах рукописи

Бочкова Татьяна Рудольфовна

Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Нижний Новгород
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

Глава I. Рождение сольной сонаты для органа в эпоху барокко 23

§ 1. У истоков сольной итальянской органной сонаты. Коллекция Джулио Чезаре Аррести 23

§ 2. Сольная органная соната эпохи барокко в Германии 37

2.1 Трио-сонаты И. С. Баха 39

2.2 Органная соната в творчестве Т. А. Фолькмара 43

§ 3. Итальянская органная соната XVIII века: утверждение галантного стиля .. 61

§ 4. Органная соната в творчестве К. Ф. Э. Баха: воплощение стилистики немецкого Empfindsamkeit 77

Глава II. Романтическое бахианство в европейской музыкальной культуре. Восприятие и развитие органных традиций И. С. Баха в Германии, Франции, Англии, Италии 97

§ 1. Орган в мировоззрении европейских романтиков 97

§ 2. Бахианство Ф. Мендельсона и «школа» И. С. Баха в Германии 109

§ 3. Рецепция творчества лейпцигского Томаскантора в Англии 117

§ 4. Освоение музыкального наследия И. С. Баха во Франции 135

§ 5. Формирование бахианства в музыкальном искусстве Италии 147

Глава III. Романтическая органная соната в Германии 162

§ 1. Ф. Мендельсон и А. Г. Риттер: органная соната в пересечении композиторских судеб 162

§ 2. Ф. Мендельсон и А. Г. Риттер: две концепции жанра сонаты 171

§ 3. Программность в органной сонате. Ю. Ройбке Соната на «94-й Псалом» 196

§ 4. Самоопределение жанра в творчестве Й. Г. Райнбергера и его ученика Ф. Вольфрума 206

§ 5. Органные сонаты М. Регера в русле «исторического модернизма» рубежа XIX–XX веков 229

Глава IV. Романтическая соната для органа за пределами Германии 247
§ 1. Бельгийско-французская ветвь в развитии органной сонаты 247
§ 2. Английская соната: от сонаты–lesson к сонате-симфонии 278
§ 3. Развитие итальянской органной сонаты в XIX столетии 308
Заключение 327
БИБЛИОГРАФИЯ 340
НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ 382
ПРИЛОЖЕНИЕ. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ 385

ВВЕДЕНИЕ

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. Это касается композиторского творчества, процессов органостроения, появления первых по-настоящему крупных органистов-виртуозов – итальянца Дж. Фрескобальди, испанца А. Кабесона, немцев Д. Букстехуде[1], В. Любека и Н. Брунса, французов Л. Маршана и Ф. Куперена.

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» [122, *79*].

При всей очевидности и традиционности подобного утверждения, все же сегодня, с позиции органоведения XXI века, многое видится по-иному. Действительно, Гендель относился к числу не только талантливых клавиристов, соперничая с И. Маттезоном за место капельмейстера в Гамбургской опере, но и блестящих органистов. И все же напомним, что, в сравнении с И. С. Бахом, Д. Букстехуде и другими композиторами эры барокко органное наследие Г.

[1]Д. Букстехуде – датчанин по происхождению.

Ф. Генделя скромнее, оно не столь масштабно, и не изобилует органными опусами[2].

В. Конен пишет о том, что «некоторое возрождение органной литературы намечается лишь в конце XIX века в творчестве Франка, Регера, Видора. Но, как известно, и это движение не оказалось в центре художественных исканий XIX столетия» [122, *79*]. Однако это мнение опровергается репертуарно исполнительской практикой, 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 мировой практике концертных и конкурсных программ сочинения композиторов-романтиков и их последователей занимают уже более половины репертуарного списка. В активно «живущий» на концертной эстраде 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.

---

[2] Следует заметить, что Гендель использовал термин «соната» применительно к органному сочинению. В оратории «Триумф Времени и Правды» (1707) Сонатой для органа, струнных инструментов и двух гобоев был назван один из инструментальных фрагментов сочинения. Все же в дальнейшем для Генделя главным жанром в органной музыке стал концерт, обозначивший перспективы светской трактовки инструмента. Именно концерт оказался более созвучен устремлениям Генделя как блестящего виртуоза. Напомним, в частности, его двенадцать концертов для клавесина или органа, созданные соответственно по группам из шести циклов в 1735 и 1740 гг.

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. По масштабу своего распространения и востребованности в композиторской и исполнительской практике, по вовлеченности в процесс создания сочинений представителей различных национальных школ, можно говорить о *феномене романтической органной сонаты*.

Наряду с органной симфонией, программной концертной пьесой соната определила облик органного романтизма во многих европейских школах, способствовала формированию нового типа светского виртуозно-концертного органного исполнительства, мотивировала появление композиций крупной формы для органа, во многом предваряя расцвет симфонии в творчестве французских мастеров первой трети XX века.

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 веке соната нашла свое претворение в творчестве Ф. Мендельсона, К. Финка, А. Г. Риттера, Ю. Ройбке, Й. Г. Райнбергера, Г. Меркеля, Ф. Кюмштедта, 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, П. Фумагалли, 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

столетий[3]. В то же время акцент в исследовательских трудах падает на сочинения для клавесина или чембало.

Однако среди клавишного инструментария вплоть до последней трети XVIII века не ослабевающей популярностью пользовался орган. Вряд ли можно говорить о повышенном внимании музыковедов к одной из разновидностей клавирной сонаты – ее органному варианту, который 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, как ни парадоксально, 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 интереса публики к органному искусству. Потому необходимым условием современной концертной политики становится расширение программ и их

[3] 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.

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 обращает внимание автора диссертации 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 по дополнению и обогащению новыми именами и сочинениями сформированной картины существования 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 «лакун» в целостном осмыслении одного из важнейших процессов, происходивших в европейском музыкальном искусстве. Обозначенное проблемное поле определяет **актуальность** работы.

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, в русскоязычном музыкознании, особенно с позиции воссоздания 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 старейшего английского музыкального периодического издания «*The Musical Times».* Здесь выделяются аналитические очерки, посвященные органному творчеству Й. Г. Райнбергера, написанные английским музыкантом Харви Грейсом *(Harvey Grace)* уже в начале прошлого века [304].

Не менее показательны публикации об органном творчестве Ф. Мендельсона Орландо А. Мансфилда *(O. A. Mansfield*), изданные в ведущем научном журнале Соединенных Штатов Америки «*The Musical Quarterly»* [334]. 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 органного 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 [5], М. Арановского [8–10], А. Коробовой [125–128], Е. Назайкинского [169; 170], О. Соколова [211; 212], А. Сохора [214], В. Цуккермана [231]. Принципиальную роль в осмыслении жанровой природы различных явлений искусства сыграли труды С. Аверинцева [2; 3], Д. Лихачева [148; 149].

Существенное значение для разработки проблематики жанра органной сонаты в эпоху барокко имеют труды Ю. Бочарова, во многом формирующие названное исследовательское поле, связанное со спецификой инструментальных жанров того времени [32–37]. Отдельные аспекты изучения вопросов, связанных с музыкальными жанрами барокко, представлены в трудах Н. Арнонкура [12, 13], Т. Барановой [18], Л. Зайцевой [95], Н. Зейфас [100, 101], Т. Ливановой [146, 147], что позволило рассмотреть разрабатываемую проблему более детально.

Принципиальное значение в определении понятий «сонатный цикл» и «сонатная форма» имеют фундаментальные труды отечественных исследователей Н. Горюхиной [81], Ю. Евдокимовой [92], Т. Кюрегян [141], В. Протопопова [192], М. Пылаева [196], Е. Ручьевской [205], В. Холоповой [227], Ю. Холопова [228]. Для осмысления общих закономерностей процессов формообразования, отраженных в органной сонате, необходимыми стали классические исследования Б. Асафьева [14], В. Бобровского [30], Э. Курта [139], Л. Мазеля [154].

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 [69], М. Друскина [87], Н. Копчевского [123], Л. Марихиной [158], В. Носиной [174], Н. Остроумовой [178]. Среди иноязычных источников, осмысливающих эту проблему, в первую очередь, следует упомянуть классические труды американских музыковедов Дж. Гиллеспи [300], А. Зильбигера [384], У. Ньюмена [344-346], Д. Фримена [293], итальянского исследователя Дж. Пиччиоли [358], англичанина Ч. Берни [27; 28]. 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 бахианство – явление, которое изучается отечественными и зарубежными учеными с позиций исполнительской, исследовательской и образовательной практики европейского искусства позапрошлого столетия. Во многих исследованиях проблема «бахианства» вписывается в более широкий контекст «памяти культуры». Эти вопросы поднимаются в работах К. Зенкина [102], Л. Кириллиной [113], А. Климовицкого [119; 120], Ю. Крейниной [132], Й. Райскина [200], в исследованиях европейских и американских музыкантов – Ф. Бетеля [265], Ч. Бертольо [258], Х. Вирта [423], А. Дюрра [289], Й. Лоренцена [333], Р. Стинсона [377], Л. Тальявини [392] и В. Фриша [294]. Данной теме посвящен полномасштабный сборник статей *«The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1830*» [394], 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 [4], И. Барсовой [19-23], Н. Берковского [26], А. Биттмана [259], В. Власова [74], Р. Гьердингена [301], В. Жирмунского [94], О. Захаровой [98; 99], Л. Кириллиной [112; 114-118], В. Конен [122], Е. Кривицкой [134-138], М. Лобановой [150-153], А. Махова [160], А. Михайлова [162; 163], М. Михайлова [164;165], М. Насоновой [171; 172],

Л. Раабена [197], С. Скребкова [208], И. Сусидко [217], Д. Хертца [311], В. Чинаева [235; 236], Н. Эскиной [241; 242].

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. Блэкени [261], Х. Буша [271-274], М. Вейера [412-415], Д. Берг [256-257], М. Гайлита [297], Х. Грейса [303-305], С. Гроссман-Вендри [306], Н. Диденко [82], Е. Доможировой [84], М. Друскина [85; 88;89], М. Зандера [96], Н. Зандер [97], А. Квина [366; 367], С. Коробейникова [124], Й. Лауквика [327], У. Литтла [330], Х. Нивукоопа [348], А. Нюренберг [175-177], Б. Петерсена [355; 356], С. Попп [361-363], Е. Поризко [188], Р. Стоува [387; 388], А. Сусловой [218], Э. Тернана [399; 400], Л. Тодда [401; 402], Дж. Уайтли [416; 417], Р. Уитмора [418], И. Н. Форкеля [225], Г. Фротчера [295], Д. Хорзempы [278], А. Швейцера [237], Ю. Эсселя [243].

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 исследованиях отечественных и зарубежных музыковедов В. Валькера-Майера [406], В. Метцлера [338], А. Панова [184], У. Самнера [389], П. Уильямса [419; 421], Д. Феннера [292].

Объект исследования – сольная соната для органа в европейской музыкальной традиции от момента ее зарождения в эпоху барокко до кульминационного 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 «бахианства» 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 стилевые 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 Джулио Чезаре Аррести «Сонаты для органа разных авторов» (*«Sonate da organo di varii autori»)*; авторские трактаты той эпохи, например, *«L'Organo suonarino»* Адриано Бакьери и др.

Методология исследования опирается на комплекс подходов, принятых в современном музыкознании 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 стилевых, 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 стилевой парадигмы.

Задача определения баланса традиционных и новаторских качеств в интерпретации жанра вызвала 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-четырехчастная соната с единой драматургией развития, одночастная соната поэмного 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, стилевых, 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 поэмного 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 стилевых 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 малоизученных 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 предлагаемого исследования. 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 исследования нашли свое отражение в тридцати научных статьях, в том числе шестнадцати, опубликованных в рецензируемых научных изданиях Перечня ВАК Минобрнауки России. 14 статей опубликованы в сборниках научных трудов и журналах. Кроме того, основные выводы диссертации изложены в материалах учебника «Из истории мировой органной культуры» (М.: МГК им.

П. И. Чайковского, 2008); 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 problems del' enseignement del' 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; «Музыка в диалоге культур и цивилизаций», 2021), Санкт-Петербурге («Романтизм в контексте современной культуры», 2020) и на «Ройзмановских органных чтениях – 2022» в Москве.

Кроме того, практическая реализация основных идей диссертационного исследования осуществлялась при подготовке концертных программ автора работы и студентов его органного класса. Материалы исследования многие годы служили базой при чтении авторского курса «История органного

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 содержит Введение, изложение основного материала, распределенного по четырем главам (17 параграфов), Заключение, Библиографию, включающую 429 наименований, список нотных изданий, Приложение (нотные примеры).

Глава I. Рождение сольной сонаты для органа в эпоху барокко

§ 1. У истоков сольной итальянской органной сонаты. Коллекция Джулио Чезаре Аррести

Италия – родина сонаты – одарила европейское музыкальное искусство разнообразием вариантов ее бытования. Сольная соната для органа проявила себя 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 единых стабильных композиционных и стилистических признаков» [33, *142*]. Становление сольной сонаты для клавишных инструментов как многочастного полиаффектного произведения[4] на Апеннинском полуострове связано с сочинениями, созданными в конце XVII – начале XVIII века Б. Пасквини и Б. Марчелло, А. Чайя, Л. Джустини, Д. Альберти, Дж. Б. Пешетти[5].

С момента своего появления и почти до конца XVIII столетия органная соната развивалась синхронно с сонатой клавесинной, не отдаляясь, а иногда и не отделяясь от нее, она существовала в общем «поле» инструментальных опусов для клавишных инструментов.

Суммарное понятие «клавир» поглотило в ту далекую эпоху все клавишные инструменты, с одной стороны, практически не оставляя места четкой дифференциации в их выборе, с другой, давая исполнителю свободу тембрового решения. «Название “клавир” в старинной музыке относилось к инструментам различного типа: орган, чембало (клавесин), клавикорд» [123, *95*]

---

[4] Такую основу систематизации (типологии) барочных жанров предлагает Ю. Бочаров. См.: [33, *38-52*].

[5] «Двенадцать сонат для чембало» Бен. Марчелло *(B. Marcello «12 Suonate per cembalo» op*. 3, 1712-1717), «Шесть сонат для чембало» Б. дела Чайя (*B. Della Chiaja. Sonate per cembalo. op*. 4, 1727), «Сонаты для гравичембало» Дж. Б. Пешетти (*G. B. Pescetti. Sonate per gravicembalo*, 1739), «Восемь сонат для чембало» Дж. Альберти (*D. Alberti. 8 Sonate per cembalo, op*. 1, ок. 1740). Представленные примеры – это циклические модели жанра.

и предполагало вариативность выбора и исполнения[6]. Такая традиция установилась еще в XVI столетии. «В 1531 году во Франции П. Аттеньяном был издан сборник “*Tabulatures pour le jeu d’Orgues, Espinettes et Manicordions”* (“Табулатуры для игры на органах, спинетах и клавикордах”)» [69, *6*]. Исходя из названия сборника, понятно, что подразумевалась возможность интерпретации композиций на любом из клавишных инструментов.

Поскольку итальянские органы XVI–XVIII веков были довольно скромными, иногда даже без педальной клавиатуры (в отличие от северонемецких или голландских инструментов того же времени), то «в Италии дольше, чем во Франции или Германии, удерживается характерное обозначение в подзаголовке сборников пьес – «для органа или клавира» [87, *323*].

Это касалось и процесса обучения музыканта. «Прежде всего, клавирист не мог быть исполнителем только на каком-либо одном клавишном инструменте: он должен был уметь играть, по крайней мере, на клавесине и клавикорде, не говоря об органе, что тогда само собой разумелось. Ибо связи клавира с органом значительны не только в плане исполнительском, но и в творческом: нередко они имели общий репертуар» [87, *104-105*].

Тенденция сохранилась и в следующем веке. Об этом свидетельствуют многочисленные нотные издания того времени, приведем лишь несколько примеров. Сборник неаполитанского автора Грегорио Строцци (1615–1687) назван “*Capricci da sonare Cembali et Organi”* («Каприччио для игры на чембало или органе», 1687), а собрание одного из ведущих композиторов второй половины XVII века, немца Иоганна Каспара Керля (1627–1693) имеет наименование *“Toccate, Canzoni, et alter Sonate, per sonare sopra il Clavicembalo e Organo”* («Токкаты, канцоны и другие сонаты для игры на клавесине и

[6] Например, большое число композиций известного итальянского клавириста и органиста Дж. Б. Пешетти (*G. B. Pescetti,* 1704–1766) было написано для клавесина, «некоторые из них предназначались для исполнения на органе, включая его шесть сонат, составленных в сборник примерно в 1756 году» [319]. Не исключалась возможность исполнения на органе сонат, предназначенных для клавесина, и других авторов, что подтверждает, в том числе, и современная исполнительская практика. Это касается опусов не только итальянских, но и немецких композиторов.

органе», 1676). Отметим, что здесь среди популярных и привычных для XVII столетия жанровых моделей клавирной музыки – токкаты, канцоны, каприччио, ричеркара – появляется и наименование соната.

Термин «соната» на этом этапе своего употребления по отношению к органно-клавирной (но не камерно-ансамблевой музыке) «выступал в роли предельно обобщенного и нейтрального жанрового определения, фактически в своем изначальном смысле (соната = инструментальная пьеса)» [35, *8*]. Это подтверждает и один из первых сборников, название которого жанрово однозначно и определенно требует органного исполнения – это «Сонаты для органа различных авторов» *("Sonate da organo di varii autori»)*, предположительно датируемый 1697 годом.

Подбор коллекции принадлежит Джулио Чезаре Аррести (1619–1701), известному болонскому композитору второй половины XVII века, несколько десятилетий служившему органистом в одной из самых крупных итальянских базилик – *S. Petronio*, которую сравнивают со знаменитым собором *S. Marco* в Венеции. Болонья была крупным музыкальным центром северной Италии. Город мог похвастаться многочисленными церквями, в которых активно развивалась духовная музыка, а также первоклассными певцами и инструменталистами, объединившимися в *Accademia Filarmonica*, членом которой был и Аррести.

Отечественный исследователь итальянской органной музыки XVI-XVII веков Е. Бурундуковская, цитируя трактат А. Банкьери "*Conclusion in el suono dell'Organo"*, замечает, что помимо «великолепной красоты» венецианских органов *S. Marco*, прекрасные инструменты находились и в болонской церкви *S. Petronio (*см. подробнее: [69, *101*]). «До наших дней из этих инструментов в подлинном виде сохранились только два прекрасно отреставрированных органа в *S. Petronio*. Венецианские органы, к сожалению, утеряны безвозвратно…» [69, *101*].

«Sonate da organo di varii autori» – это сборник из восемнадцати пьес разных авторов – является показательной антологией органной музыки Италии

конца XVII века и содержит три собственные композиции Аррести (№№ 16-18). На титульном листе сразу за названием содержится посвящение «прославленному и преподобному Монсеньору Антонио Видману, вице-легату Болоньи (*vicelegato di Bologna*)[7] и апостольскому протонотарию[8], благородному венецианцу»[9]. А. Видман был заметной фигурой в городе. Как и все представители духовенства и знати он тяготел к искусствам, был почетным гостем самого знаменитого болонского оперного Театра Мальвецци, имел в своем доме капеллу. Аррести опубликовал собрание в элегантном фолианте, напечатанном с гравированных медных пластин. Вполне допустимо предположение, что издание могло быть в традициях той эпохи преподнесено в дар вельможе, которому посвящено сочинение.

Не исключено, что примером для создания коллекции послужил один из главных итальянских дидактических трактатов XVII века *«L'Organo suonarino»* («Звучащий орган») Адриано Банкьери (1568–1634) – старшего современника Аррести, также уроженца Болоньи. Впервые изданная в 1605 году хрестоматия неоднократно переиздавалась при жизни автора – в 1611, 1622 гг. В пособии помимо обширного корпуса прикладных церковных жанров – версетов месс, Магнификата, псалмов, антифонов – необходимых органу для использования в литургии, представлены примеры небольших сольных пьес также для использования в церковной службе. Они названы сонатами.

После первого раздела (*Primo Registro*) Банкьери помещает восемь сонат. Все имеют различные подзаголовки с ключевым определением «фуга» – *Sonata prima. Fuga plagale; Sonata terza. Fuga grave; Sonata qvarta. Fuga hromatica* и др.

Приложение. Рисунок № 1 а

После второй (*Secondo Registro*) – пять пьес: *Prima Sonata; Seconda Sonata. Fuga Autentica in Aria Francese; Terza Sonata in Dialogo; Quarta Sonata*

---

[7] Вицелегат *(vicelegato*) – папский наместник

[8] Апостольский протонотарий – один из высших титулов духовных сановников в римско-католической церкви.

[9] *Arresti G.Ch. Sonate da organo di varii autori. Bologna*, 1697.

Capriccio Capriccioso; Quinta Sonata. In aria Francese. Fuga per imitatione[10]. Они представляют собой полифонические миниатюры, в которых применяется, главным образом, имитационный тип изложения. Записаны сочинения в партитурной манере, где объединены четыре нотных стана. В некоторых сонатах имеется авторское указание на использование педали, например, в первой сонате второго раздела.

Приложение. Рисунок № 1 b

Произведения из коллекции Аррести записаны на двух многолинейных нотоносцах, характерных для венецианской традиции. Это итальянская клавирная табулатура (интаволатура). «Ее существенным признаком является выделение отдельных нотоносцев для записи партий правой и левой руки. Другая особенность интаволатуры – применение тактовой черты. Наиболее ранние итальянские сочинения такого рода напечатаны в Венеции в 1517 году» [21, *88*]. Первоначально для записи использовались шестилинейные нотоносцы. «Однако позже итальянские мастера свободно варьируют количество линеек на верхней и нижней системах от пяти до восьми» [21, *88*].

Именно такую ситуацию отражает факсимиле Аррести. Нижний нотоносец имеет семь и восемь линий, в то время как их число на верхнем меняется от привычных пяти в первых четырех и пятнадцатой сонатах до семи во всех остальных сочинениях. Необходимая в некоторых пьесах педаль обозначается привычным *Ped.* или *P.* (см сонаты №№ 4, 5), в других случаях необходимость ее использования вытекает из особенностей тесситуры и фактуры пьес (№ 9, 11, 13, 14, 18). Помимо названия этот признак табулатуры также определяет индикацию инструмента.

Собрание включает 18 одночастных сочинений, принадлежащих перу композиторов – младших современников Аррести, в большинстве имевших отношение к болонской школе, которая, в свою очередь, принадлежала к

[10] *Adriano Banchieri. L'Organo suonarino.Venetia*, 1605. Сохранена аутентичная орфография.

северной (венецианской) клавирно-органной традиции [см. подробнее: 69, *14-44*].

Эта особенность подчеркнута составителем коллекции, поскольку в оглавлении рядом с именем автора присутствует название города – Болонья, Венеция, Феррара, Лукка, Пьяченца, даже в том случае, когда автор пьесы анонимен. В основном композиторские имена атрибутированы автором сборника – это известные и авторитетные музыканты своего времени, органисты, мастера хоровой и инструментальной музыки – Карло Франческо Полларолло (1653–1723), Джованни Паоло Колонна (1637–1695), Бартоломео Монари (1663–1697), Джованни Баттиста Бассани (1650–1716). Все упомянутые композиторы в тот или иной период своей карьеры служили в церкви в качестве *Maestro di cappella* и выполняли обязанности органиста.

Две фигуры не имеют прямого отношения к болонскому «товариществу» Аррести, допустимо предположение, что их сочинения включены в его собрание по совокупности заслуг и признанному авторитету среди музыкантского сообщества. Это немец И. К. Керль, обучавшийся у Дж. Кариссими (1605–1674) в Риме, служивший в Вене и Мюнхене, и Бернардо Пасквини (1637–1710), признаваемый самым значительным итальянским композитором в период между Джироламо Фрескобальди (1583–1643) и Доменико Скарлатти (1685–1757).

Интрига авторского имени, скрывавшегося в оглавлении за псевдонимом «*di N.N. di Roma*», вряд ли могла вызывать у современников сомнения в руке композитора, ведь Б. Пасквини снискал славу самого известного клавириста-виртуоза из Рима. И сейчас однозначно исследователи называют Б. Пасквини автором трех из восемнадцати сонат коллекции (№№ 12-14).

Тем не менее, до сих пор атрибутирование имен некоторых композиторов вызывает споры. Автор первой сонаты принадлежит к фамилии Циани (что и указано Аррести). В семье было два известных музыканта – дядя, Пьетро Андреа Циани (1616–1684), и племянник, Марко Антонио (1653 –1715).

Словарь *«The New Grove Dictionary of Music and Musicians»* в статье о младшем представителе семьи приписывает авторство этой сонаты племяннику [248, *647*], в то время как в буклете диска с записью коллекции Аррести органистом из Болоньи *Andrea Toschi*. Classical (2005) фигурирует старший из родственников [403].

Композиции коллекции в полной мере воссоздают основную тенденцию жанровой мобильности эпохи барокко. Многие исследователи отмечают эту генеральную тенденцию времени: «… сами жанры далеко не так стабильны, как, скажем в творчестве венских классиков» [33, *13*]. В собрании Аррести отражены основные модели сольной органной музыки второй половины XVII века. Объединивший столь разные пьесы термин «соната» здесь значит только одно – возможность инструментального, в данном случае, органного звучания. Как замечает М. Друскин по отношению именно к этому сочинению: «Термин “соната” применен здесь в старом филологическом значении (от *«suonare»)* – имеется в виду возможность исполнения на различных видах клавишных инструментов, в том числе, и на клавире» [87, *335-336*].

«Sonate da organo di varii autori» представляет собой конволют, поскольку коллекция составлена из самостоятельных произведений разных композиторов. Он примыкает к популярным в XVII-начале XVIII века собраниям такого рода, которые «в большинстве случаев представлены в оригинальных источниках не отдельными пьесами в тех или иных жанрах, включая образцы так называемой «крупной формы» (то есть сонаты, сюиты, концерты и т. п.), а разного рода собраниями, состоящими, скажем, из однотипных или различных танцев, циклов из 6-и либо 12-и сонат или концертов и т. д. Причем печатные издания XVII – первой половины XVIII века демонстрируют явную тенденцию к публикации музыкальных сочинений именно подобными собраниями» [35, *5*].

Справедливым представляется утверждение Ю. Бочарова, который аргументирует прагматичность в использовании термина, как наиболее нейтрального, под знаком которого было возможно объединение ряда

произведений, скрепляемых каким-либо внешним признаком – выбором инструмента или объемом композиций. «Бывали случаи, когда композитор не желал по какой-то причине раскрывать жанровую основу своего сочинения (либо она не была однозначной) и тогда прибегал к условному жанровому наименованию, называя соответствующее сочинение просто пьесой, используя для этого такие термины, как, например, *Air, Sonata*…» [35, *6*].

Исследователи по-разному интерпретируют назначение сборника Аррести. М. Друскин, скорее, склоняется к позиции универсального характера собрания. Он отмечает, что коллекция содержит органные сочинения, предназначенные для разных сфер применения – использования в светских и церковных условиях. «В сборнике представлены пьесы имитационного склада, вроде токкат, и танцевальные арии. Наряду с последними выдвигается новый тип – гомофонные пьесы, наделенные виртуозными пассажами, моторностью; мелодический фактор в них отступает на второй план» [87, *336*].

Другая точка зрения принадлежит авторитетному американскому исследователю сонаты барокко У. Ньюмену. Он определяет собрание Аррести исключительно как литургический сборник. В статье «Список самых ранних сонат для клавишных инструментов» он замечает, что «такие одночастные фугированные органные "сонаты" для литургического употребления принадлежат к особой ветви литературы, которая прослеживается на протяжении всего семнадцатого и даже восемнадцатого века» [344, *207*].

В качестве «законных предков этих произведений», известных еще с 1605 года, У. Ньюмен называет тринадцать небольших пьес, которые обозначены сонатами в первом издании *«L'Organo Suonarino»* Адриано Банкьери. Это пособие имело прикладную функцию своеобразного учебника-хрестоматии для церковных органистов и предназначалось непосредственно для использования в пространстве католической службы и в роли образцов органной импровизации.

Имея в виду скромную практику концертной жизни Европы до середины XVIII века, стационарность положения инструмента в церковных помещениях,

его неразрывную связь с католической традицией, следует согласиться с точкой зрения американского ученого. Вместе с тем, такое положение дел не отменяло возможности концертирования и импровизирования органиста до, после и даже во время службы, например, в разделах проприя, где не требовалось в манере *alternatim* поочередно с хором исполнять версеты на канонические григорианские темы.

Это давало исполнителю определенный свободы от давления церковного канона, допуская в сольные органные эпизоды 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*.

Исследователь органной мессы, в том числе трех ее образцов, представленных в сборнике 1635 года «*Fiori musicali»* Т. Баранова замечает: «Фрескобальди главным образом занимают те разделы службы, где можно дать простор сольной органной игре. Он включает в мессу как импровизационные (токката), так и полифонические (ричеркар, канцона) жанры. В результате происходит смещение акцента с хоральной обработки (*версеты на григорианские темы – Т. Б.*) на свободную инструментальную композицию» [18, *151*]. В данном случае, прикладное назначение жанров для органа соло склоняется в сторону их концертной трактовки, а художественная значимость инструментальных фрагментов превалирует над ритуально-литургической.

Прикладную ориентированность коллекции подчеркивают авторские указания и жанровая специфика. В первую очередь, это касается трех композиций Б. Монари, Б. Пасквини и самого Дж. Ч. Аррести, которые обозначены *Elevazione* (№№ 11, 13, 16). По характеру образности эти пьесы разительно отличаются от других, представленных в сборнике. Они полны глубокой сосредоточенности, внутреннего покоя, мистического откровения. В специфике их изложения сконцентрированы характерные признаки стиля *«di durezze e ligature»* («жесткости и задержания») – набора приемов

гармонической и мелодической хроматизации, свойственной многим страницам итальянской органо-клавирной музыки эпохи барокко.

Приложение. Рисунок № 2

Эти пьесы наверняка могли использоваться как «элевационные» токкаты в итальянских мессах, их звучание было связано с кульминационным моментом Богослужения – Таинством Пресуществления (Вознесения) Даров. В подобном ключе написаны токкаты *«per l' Elevazion»* в трех мессах Фрескобальди из *«Fiori musicali»* и еще две содержатся в его Второй книге токкат.

Связь с григорианикой подчеркнута в сонате № 16 автора коллекции. Она акцентирована в названии, где имеется уточнение – *Elevazion sopra Pange lingua*, то есть «Вознесение» на тему католического гимна, текст которого написан Фомой Аквинским и связан с идеей прославления Святых даров – Тела и Крови Христовых. Пьеса основана на мелодическом материале первой строки гимна.

Мелодия этого григорианского напева имела широкое распространение в литургическом обиходе. Органные версеты на эту тему появляются у знаменитого представителя «золотого века» испанского органного барокко А. де Кабесона в XVI веке. Среди французских органистов-католиков первой половины XVII столетия выделяется творчество Ж. Титлуза. В его «Книге органных гимнов», изданной в Париже в 1623 году, одна из двенадцати композиций также представляет органный гимн на тему *Pange lingua* [см. подробнее: 33, *179-180*].

К традиции итальянских органных месс примыкает и следующая соната, названная Дж. Ч. Аррести *Cromatica* (№ 17). Это одна из немногих четырехголосных композиций собрания (большинство других прозрачно трехголосны за исключением фрагментов отдельных сонат и каденционных оборотов, которые во многих пьесах укрупняются до 4-х голосов)[11], своим генезисом восходящая к ренессансной хоровой полифонии *stile antico,*

[11] Аккордовой плотностью отмечен первый раздел сонаты Джустиниани № 5, где количество голосов с учетом педального органного пункта в первых двух тактах достигает семи.

напоминающая компактный однотемный ричеркар с включением характерных хроматических элементов темы.

Приложение. Рисунок № 3

В мессах Фрескобальди широко представлены подобные хроматизированные образцы. «В использование хроматики Фрескобальди зачастую вкладывал риторический смысл. Особенно это касается *ричеркаров dopo il Credo «Fiori musicali»*. Употребление хроматических ходов связано здесь, вероятно, непосредственно с характером ричеркаров, призванных настраивать прихожан на сурово-торжественный лад. Очевидна значимость момента звучания – после *Credo*, требующая сосредоточенности, внутреннего раздумья» [69, *78-79*].

Еще один небольшой ричеркар (34 такта) является первым разделом шестой пьесы коллекции (автор – Падре Шиаве), вторую ярко контрастную часть которой составляет мажорная жига. Это единственный в сборнике пример такого рода. Полярность строгого фугированного изложения комбинируется с гомофонной жанровой танцевальностью, в этом угадываются отсветы циклической ансамблевой сонаты уже прижившейся в композиторской практике эпохи.

Часть пьес из сборника ориентирована на один из самых любимых и востребованных жанров времени – канцону, что определяет, прежде всего, характер тематизма. «… канцона могла с одинаковым успехом звучать как в церковной, так и в светской обстановке. Эта специфика безусловно накладывает свой отпечаток на характер, содержание той или иной полифонической формы» [69, *77*]. Пьеса № 3 И. К. Керля не что иное, как одна из его канцон, перенесенная Аррести из собрания немецкого автора *«Toccate, Canzoni et alter Sonate, per sonare sopra il Clavicembalo é Organo»*, опубликованного еще в 1676 году.

В пьесе концентрированно представлены основные признаки жанра – упругая ритмическая пульсация, диатоника, светлый, даже несколько простодушный характер, живое движение, при этом сохраняется

полифоническая, фугированная природа канцоны. Композиция Керля небольшая, включает два раздела с сохранением основного принципа работы – варьирования основного материала с изменением характера тематизма.

В таком же ключе, но более развернуто решена Соната П. Д. М. Джустиниани (№ 5), в которой ощутима явная коннотация с *Canzona dopo l'Epistola* из месс, включенных в собрание Фрескобальди *«Fiori musicali»*. Здесь тема канцоны скрыта в верхнем голосе хорального, достаточно экспрессивного вступительного раздела с заметными элементами стиля *«di durezze e ligature»*. Аналогичное начало канцоны предлагает Фрескобальди в *«Messa delli Apostoli»*. Следующие за ним еще два, уже фугированных варианта развития основной темы в характере более близком традиционной канцоне со сменой метра *imperfectum-perfectum* (C – 3/2), по характеру ближе к аналогичной канцоне *Messa della Madonna* из того же сборника Фрескобальди.

Приложение. Рисунок №4

При исследовании итальянской органной мессы Т. Баранова отмечает очень важное качество канцоны, которое характеризует намеренное эмоциональное и образное «приближение» наполненной сложными духовными смыслами литургической музыки к «понятийному полю» прихожан: «Наиболее смелым новшеством было включение в мессу канцон. Оживленным характером и танцевальными ритмами они контрастируют с хоральными обработками *(версетами – Т. Б.)* и ричеркарами. Сама структура канцон с типичными для них чередованием двух- и трехдольных размеров напоминает лютневые танцевальные сюиты с парными танцами (павана-гальярда, пассамеццо-сальтарелла) [18, *151*].

Ряд сонат коллекции (№№ 9, 14) явно ориентирован на токкатную виртуозность, демонстрацию технических возможностей исполнителя, его темперамент, импровизационный талант, где основу изложения составляют фигурационные формулы, прежде всего, гаммообразные пассажи и ступенчато-ломаный рисунок секвенционного восходящего и нисходящего движения мелкими длительностями. Поскольку пьесы небольшие, в них, в отличие от

развернутых образцов итальянских токкат, нет контрастно-мозаичной смены фактурных рисунков, доминирует один, он и скрепляет одночастную форму.

Эти пьесы по яркости высказывания, репрезентативности изложения могли претендовать на роль *Toccata avanti* (вступительная токката к службе). Вступительный, прелюдийно-восклицательный характер с преобладающе-восходящей графикой мелкого мелодического рисунка, в которой можно усмотреть характерный профиль риторического *anabasis'a*, имеет соната № 9 Бартоломео Монари.

Приложение. Рисунок № 5

Сумма всех аргументов с большой долей вероятности позволяет утверждать, что сборник Аррести предполагал при своем объединении прикладные задачи для использования его органистами в литургических целях в частях проприя, то есть в менее регламентированных, особенно по отношению к использованию органа, разделах католической мессы.

Несколько особняком выглядит первая соната, которая имеет ремарку составителя коллекции *Capriccio*, что несколько разбалансирует предлагаемую концепцию, поскольку жанр каприччио никогда не становился элементом органной литургической практики. Эта пьеса имеет ярко выраженный игровой тематизм, где контрастно противопоставляются восьмикратно повторяющаяся начальная тоническая нота и последующий широкий восходящий октавный скачок, а дальнейшее развитие совмещает прозрачную ясность, даже «игрушечность» (особенно в окраске 4-футовых флейтовых органных регистров) и контрапунктическое мастерство с элементами ритмического увеличения начального сегмента темы.

В логике отбора пьес для коллекции, как видим, до некоторой степени уязвимой с точки зрения абсолютного единства, сказывается характерный для эпохи принцип динамизма и антитетичности. *«"In mixto genere*" – идея, позволяющая барочным композиторам соединять клеточки разных жанров, техник композиции внутри одного сочинения. В результате в барочной музыке сближаются и переходят друг в друга не только многочисленные стили, но и

разнообразные жанры, ее пронизывают и стилевые, и жанровые антитезы. Структура жанра определяется принципами контраста, оппозицией “старое – новое”, “порядок – свобода”» [153,*163*].

Показательно, что некоторые исследователи, в частности, Д. Фримен упоминают, что несколько пьес из коллекции Аррести были публикованы в сборниках клавесинной музыки в серии «*17-th Century Keyboard Music*» [293, *118*], имевших светскую направленность. В частности, печатались те миниатюры, где не требовалось употребления педали, как в упомянутом каприччио.

Тенденция создания ориентированных на литургическую практику сборников подобных коллекции Дж. Ч. Аррести сохранилась и в XVIII веке, но в форме единства авторского замысла. Так, в 1716 году появился сборник *«Sonate d’Intavolatura per Organo e Cembalo»* («Сонаты в табулатурной нотации для органа и клавесина») в двух частях Доменико Циполи (1688–1726). «В первой части помещены пьесы для органа. Это практически тот же набор пьес для исполнения во время Богослужения, который мы находим у Фрескобальди в *Fiori musicali*, в том числе и две токкаты *“per l’Elevazion”*» [105, *287*].

Традиция продолжилась в сочинении Пьетро дельи Антони (*Pietro degli Antonii*, 1639–1720) *«Sonate e Versetti per tutti li tuoni, tanto naturali, come trasportati per l'organo da rispondere al coro»*, опубликованном в Болонье в 1712 году. Здесь достаточно объемно представлен церковный репертуар, включающий как образцы версетов, так и сольные органные фрагменты. Рукопись «Органной книги сонат» Джузеппе Марии Сантини (*Giuseppe Maria Santini*) *«Libro di Sonate d'Organo d'Intavolatura . . fatto per comodo da sonare alle Messe, Vespri, compiete, edaltro»* – еще один образец подобного сборника. Она была закончена в 1720 году.

Закрепление термина по отношению к определенного рода органным сочинениям состоялось, но это еще не означало фиксации жанра. Справедливо замечание Ю. Бочарова о том, что «соната – вообще интересный и многозначный термин, один из тех, которые в эпоху барокко применяли для

обозначения принципиально разных типов инструментальных сочинений. С одной стороны – многочастных произведений <…> С другой же стороны, – сравнительно небольших, подчеркнуто моноаффектных композиций» [35, *8*]. Этой позиции придерживаются многие как отечественные, так и зарубежные исследователи, в частности, У. Ньюмен, М. Друскин и другие.

Органная соната пока оставалась в стадии становления, а «терминологическая свобода – на грани неясности» [80, *14*]. Эксперимент с органной «сонатой» продолжался.

§ 2. Сольная органная соната эпохи барокко в Германии

В Германии становление жанра происходило столь же непросто. По сравнению с ансамблевыми сочинениями сонаты для клавира, а тем более атрибутированные авторами как собственно органные, представлены немецкими композиторами того времени крайне скупо, что выглядит несколько странно, если иметь в виду распространенность и популярность органа в протестантских регионах центральной и северной Европы. Здесь востребованы другие жанры – органная обработка протестантского хорала, токката, прелюдия, преамбула.

Как замечает Д. Фримен: «До восемнадцатого века клавишные сонаты за пределами Италии были довольно редкими, хотя в 1681 году Генрих Шмельцер создал “сонатину” для клавишного инструмента, “сонатину” для органа также около 1680-х годов написал Кристиан Риттер, соната для клавесина Иоганна Кунау из *“Neuer Clavier-Übung”* появляется в 1692 году и еще одна соната для клавишного инструмента около 1690 года вышла из-под пера голландца Зибрандуса ван Нордта» [293, *117*].

Карл Фридрих Беккер (1804–1877) – органист, музыкальный писатель, один из основателей лейпцигского баховского общества *(Leipzig Bach Gesellschaft),* преподаватель истории органа и музыки в Лейпцигской

консерватории (*Conservatorium der Musik*)[12], еще в 1837 году «с тевтонской гордостью», как пишет об этом У. Ньюмен, выдвинул претензию на первую сонату Кунау из *“Neuer Clavier-Übung”*, как на самое раннее клавишное сочинение, удостоенное звания «соната» (см.: [344, *201*]).

Соответственно, рождение многочастной клавирной сонаты в Германии западные, а вслед за ними и отечественные музыковеды [87; 178; 300; 384] связывают с именем И. Кунау (1660–1722) – одним из предшественников И. С. Баха на посту кантора лейпцигской церкви св. Фомы, блистательного гения своей эпохи, которого именуют «последним ренессансным человеком» [384, *202*].

Отечественный исследователь Н. Остроумова замечает, что композитор не являлся создателем жанра циклической клавирной сонаты, он следовал практике, сложившейся в других европейских странах и опирался на форму ансамблевых сонат. Однако автор монографии о композиторе продолжает, что «Кунау, вероятно, был первым, кто опробовал такую практику в Германии. Во всяком случае, его соната *B-dur* является наиболее ранней по времени публикации клавирной сонатой» [178, *141*]. Здесь речь идет о цикле, напечатанном в Приложении ко второй части «Клавирной практики» *(“Neue Clavier-Übung”)*, именно о нем упоминает Д. Фримен.

Все клавирные публикации И. Кунау появились между 1689 и 1700 гг. Среди них внимания достойно не только программное «Музыкальное представление нескольких библейских историй» *(“Musicalische Vorstellung ieniger biblischer Historien”,* 1700, переизд. 1710*)*, которое, как отмечает Дж. Гиллеспи, композитор «предназначал для органа, клавесина или других подобных инструментов» [300, *126*], но и не менее значительные семь сонат из сборника, которые И. Кунау вполне в соответствии с «изобретательными»[13] тенденциями своей эпохи назвал «Свежие клавирные плоды*» (“Frische Clavir-*

[12] Сейчас Высшая школа музыки и театра имени Ф. Мендельсона (*Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy*)

[13] *Inventio* (лат. «изобретение») — один из основополагающих эстетических принципов барокко.

Früchte”, (1696. переизд. 1700, 1710, 1719, 1724). Эти сочинения, исходя из особенностей фактуры, тематической организации материала, создавались, прежде всего, для клавесина.

По мнению М. Друскина: «В том же направлении шли художественные искания Пасквини, и даже возможно, что он оспаривал у Кунау приоритет в использовании формы многочастной сонаты для клавира» [87, *392*].

2.1 Трио-сонаты И. С. Баха

Среди немногочисленных немецких сонатных опусов XVIII века для клавира выделяются композиции И. С. Баха BWV 525–530. А. Швейцер замечает, «если сонаты предназначались для Фридемана, то они написаны в конце двадцатых годов» [237, *200*], то есть в лейпцигский период творчества композитора[14]. В дискуссионном вопросе – выбора инструментария для интерпретации этих произведений – единая исследовательская позиция так до сих пор и не оформилась.

Инструктивная направленность сочинений добавляет убедительности утверждению А. Швейцера о предпочтительном исполнении их на клавесине. Он считает ошибочным и неправомерным называть сонаты органными произведениями [237, *200*]. «Обе дошедшие до нас рукописи – одна, принадлежавшая Фридеману, другая Эммануилу – ясно указывают, что они написаны для клавесина с двумя клавиатурами и ножной педалью» [237, *200*]. Однако уже через пару строк автор смягчает тон высказывания: «Конечно, из этого не следует, что Бах не играл их и на органе» [237, *200*].

Автор монографии об органном творчестве Баха П. Вильямс замечает, что на титульном листе рукописи рукой Г. Пельхау[15] было написано «Шесть *органных* трио для двух мануалов и облигатной (обязательной) педали» [422, *576*]. Исполнительская практика XX–начала XXI века подтвердила органную

[14] Чаще всего упоминают 1727 год создания.

[15] Георг Пельхау (1773–1836) — библиотекарь берлинской Певческой академии, коллекционер, в собрании которого хранилось большое число рукописей И. С. Баха.

жизнеспособность этих «трио», как они обозначены и в жизнеописании И. С. Баха И. Н. Форкелем [225, *128*]. Келлер определяет баховское название «соната» «нейтральным», подчеркивая идею, что тем самым Бах не дает ясного указания на выбор инструмента [109, *159*].

Кстати, в пользу версии об органном предназначении трио-сонат говорят и такие элементы тематического материала, как длительно выдерживаемые половинные или залигованные ноты в медленных частях, протяженное озвучивание которых невозможно при исполнении даже на хорошем клавесине, где неизбежно их затухание. Оно, в свою очередь, вряд ли предполагалось Бахом в силу обоюдной значимости контрапунктических голосов. Подобные примеры показательны во второй части Сонаты № 4 (тт. 12-13, 19-20 и др.), первой части Пятой сонаты (тт. 60-65) и не только здесь.

Техника сочинения трио была очень естественной для орг**а**на, имевшего, по крайней мере, несколько мануалов и педаль. В Германии двухмануальные инструменты были общеупотребительными во времена Баха, поскольку органостроение Италии и Германии разительно отличалось в пользу немецкой традиции. До Баха использование трио-фактуры широко применялось в литургической практике как северо-немецкими композиторами, скажем, Д. Букстехуде, Н. Брунсом и многими другими (наиболее часто она использовалась в хоральных обработках), так и французскими мэтрами «золотого века» – Н. Лебегом, Н. де Гриньи, А. Резоном, Ф. Купереном, Л. Клерамбо в пьесах, составляющих органные мессы, с названиями *trios, trios en dialogue*.

Шесть сонат Баха – тоже трио. Два верхних слоя фактуры составляют имитационный диалог, а педальная партия (часто не лишенная основных интонационных ходов мануальных голосов, но, конечно не столь подвижная) выполняет роль *continuo*, что указывает на связь органных трио-сонат с популярными в эпоху барокко не только собственно органными трио, но и сонатами для камерно-инструментальных составов (например, двух скрипок и continuo; флейты, скрипки и чембало).

Как отмечает М. Друскин, для Баха «соната была молодым жанром, с менее устойчивыми и менее четкими традициями, чем сюита, при этом он различал особые разновидности сонаты: клавирную, органную, скрипичную *(solo)* и ансамблевую (клавир и скрипка, клавир и флейта и т.п.). С точки зрения большей или меньшей прочности традиций Бах по-разному расценивал и трактовал каждую из этих разновидностей» [85, *318*].

Вряд ли И. С. Бах ощущал сольную органную сонату как сложившийся устойчивый жанр, хотя Т. Ливанова акцентирует идею дефиниции разных инструментальных моделей, в том числе и для клавишных инструментов, в творчестве Баха. Эта разница в области клавирной и органной сонаты очевиднее всего выражается в фактурной организации опусов (изложение на двух и, соответственно, на трехстрочных нотоносцах). Все же Бах ощущал пульсирующую в сольной органной сонате свободу и возможность эксперимента, в отличие от жанрово и композиционно «окрепнувшей» сонаты ансамблевой.

Келлер акцентирует своеобразное положение трио-сонат Баха, которые находятся «между двумя жанрами: органной и камерно-инструментальной музыки» [109, *159*]. Можно предположить, что, идея создания полного камерного произведения для одного виртуозного органиста-исполнителя, каким старший Бах хотел видеть своего сына Вильгельма Фридемана, вполне могла быть композиторским ходом лейпцигского кантора. В этом решении осуществлялось логическое развитие замысла заменить камерное исполнение трех музыкантов (с ведущим тематизмом у двух мелодических инструментов и гармонически сопровождающим клавиром или виолой да гамба) одним интерпретатором.

О подобной практике создания клавирных сонат из тематических линий мелодических голосов и бассо континуо ансамблевых сонат упоминает У. Ньюмен. Он ссылается на слова И. Маттезона из трактата «Совершенный капельмейстер» о том, что тот слышал камерную музыку А. Корелли,

исполняемую самостоятельно на органе в подобной «интегрированной» манере [см.: 344, *202-203*].

Шесть трио-сонат имеют сложный жанровый генезис. «Бах использовал в сонатах трехчастную форму итальянского скрипичного концерта, а не четырехчастную форму камерной сонаты. Но их внутренняя форма испытала воздействие обоих жанров» [109, *160*]. Баховские шедевры берут для себя образцом итальянский скрипичный барочный концерт, не только с характерным для него трехчастным циклом (все шесть сонат Баха имеют идентичную структуру), но и строгой регламентированностью темповых контрастов: быстро – медленно – быстро[16].

«Сонатные циклы для мелодических инструментов и клавира отличаются своеобразной "камерной" интерпретацией концертного жанра: обычно используемый в них принцип «соревнования» равноправных участников выражается в передаче одного и того же тематического материала от одного исполнителя к другому, то есть, в сущности, к имитации, что в баховской трактовке приводит к полифонизации и фугированному изложению» [229, *136*]. Подобная тенденция ярко проявляется и в органных сонатах Баха.

Влияние струнной природы заметно в сонатах не только на жанровом, но и на тематическом уровне. Их материал заметно отличается от мелодики масштабных баховских диптихов, которым свойственна специфическая органная организация фактуры. Мелодика сонат имеет прихотливый, изысканно-выразительный и очень пластичный «узор», сконцентрированный в медленных частях.

Фактурные формулы в подаче тематического материала также более характерны для смычковых инструментов. Об этом свидетельствуют колоссальные интонационные «разрывы», малопригодные для интерпретации на органе или клавесине, даже в смысле простого технического «попадания» в

[16] «В первой половине XVIII века, несмотря на разнообразие композиционный решений, явно преобладали два типа построения концерта: четырехчастный <…> и трехчастный с оживленными динамичными крайними частями и медленной лирической средней. Данный вид трехчастного концерта <…> оказался исторически более перспективным [33, *174-175*].

ноту. Очень показательно иллюстрирует этот подход вторая половина основной темы (3-4 такты и далее во всех остальных имитациях) *Adagio* Сонаты *e-moll BWV* 528.

Приложение. Рисунок № 6

Все эти особенности трактовки тематизма объясняются достаточно просто, согласно методу автопародии, столь характерному для своей эпохи, то есть использованию «перефразированного» собственного материала в разных сочинениях. «Ранняя редакция *Adagio e-moll*'ной сонаты написана для гобоя д'амур, гамбы и континуо и является вступлением ко второй части кантаты *«Die Himmel erzȁlen»* (*BWV* 76) [237, *200*].

Отсутствие сугубо клавирной трактовки тематизма, специфика трио-фактуры спровоцировали попытки трансформации органных сонат в ансамблевые. Об этом упоминает Г. Келлер: «Первая и Шестая сонаты позже были переложены как трио-сонаты для двух скрипок, виолончели и клавира» [109, *160*]. Сделал это немецкий музыковед, профессор Марбургского университета Ханс Энгель.

Баховские сонаты, как видим, имеют многосоставную жанровую природу. А их название связано, скорее, с камерно-ансамблевым генезисом. Поэтому баховские сонатные опусы так же не позволяют говорить об их трактовке как типологического образца жанра. Здесь, скорее, проявляет себя свойственное композитору качество синтезирования различных тенденций времени (в данном – случае жанровых).

2.2 Органная соната в творчестве Т. А. Фолькмара

Среди немецких композиторов XVIII века внимания заслуживает еще одна фигура, в чьем творчестве сольная органная соната нашла ярко индивидуальное претворение. Имя этого автора до недавнего времени почти не фигурировало на страницах исследовательских работ – ни отечественных, ни – что еще более удивительно, – немецких и польских. Статей о композиторе не

обнаружим даже в двух авторитетнейших музыкальных энциклопедиях – «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians»* [395] и «*Die Musik in Geschichte und Gegenwart»* [287]. До недавнего времени это имя не встречалось и на концертных афишах.

Речь идет о сочинениях современника, почти ровесника И. С. Баха, немецкого композитора – Теофила Андреаса Фолькмара (1686–1768). В 2009 году в издательстве *Schott* в серии «Мастера северо-немецкой органной школы XVIII века» (*"Masters of the North German Organ School"*) под редакцией Клауса Бекмана был издан том Полного собрания сочинений для органа Т. А. Фолькмара[17]. Он включает шесть сольных сонатных циклов для органа и фрагмент седьмого[18].

Публикация К. Бекмана осуществлена с предположительного автографа Т. А. Фолькмара, который хранится в Отделе специальных коллекций в Дрезденской *Sächsische Landesbibliothek – Staats – und Universitätsbibliothek*. Автограф включает 50 страниц рукописного текста, далее манускрипт обрывается[19].

Биография Т. А. Фолькмара самым тесным образом связана с ганзейскими городами Балтийского побережья. Родился сын органиста Иоганна Арнольда Фолькмара в Штеттине[20], городе на границе современных Польши и Германии. Здесь Теофил Андреас получил свое музыкальное образование. Он играл на органе, скрипке, флейте и изучал композицию[21].

В 1707 году молодой музыкант стал преемником отца в церкви св. Петра и Павла (*Peter-Paul-Kirche*). В 1712 году Фолькмар-сын перебирается в процветающий, экономически и культурно развитый Данциг (это немецкое

---

[17] Нотные примеры сонат Т. А. Фолькмара даются по этому изданию.

[18] Совсем недавно шесть сонат Т.А. Фолькмара вышли в аудиозаписи — Мартин Рост (орган), *DanzigerBarock I,* Paschen records PR130018, 2013, компакт-диск; Кшиштоф Урбаняк (орган), *Danziger Barock II,* Paschen records PR140020, 2015, компакт-диск.

[19] Клаус Бекман указывает, что первое издание Первой сонаты Т. А. Фолькмара было осуществлено в сборнике: Franz von Kessler, hersg., *Danziger Orgelmusik. 16.–18. Jahrhunderts* (*Neuhausen-Stuttgart: Hänsler*, 1988). S. 153–162.

[20] Сейчас польский город Щецин.

[21] Все биографические сведения приводятся согласно Предисловию К. Бекмана к полному собранию органных сочинений Т. А. Фолькмара. См.: [254].

наименование польского Гданьска). Большой город, крупный порт на Балтийском море, с 1361 года он входил в Ганзейский Союз, «компанию» в котором ему составляли Любек, Гамбург, Бремен, Росток, Гронинген, Рига и еще порядка ста городов.

Уже к тому времени Данциг имел богатую историю. В разные ее периоды он был владением рыцарей Тевтонского ордена, исторической частью Пруссии. С XII века здесь стали селиться немцы, которые с тех пор составляли в Данциге большую часть населения. В то время, о котором идет речь (XVII – первая половина XVIII века), номинально город являлся объектом Польской короны, то есть входил в состав Речи Посполитой. Но всегда в значительной мере он обладал автономией и даже имел право чеканить собственную монету, а интенсивность немецких влияний определялась господством языка, доминировавшего даже над польским.

Активные торговые контакты, развитая коммерческая жизнь города обеспечивали ему интенсивность межнациональных связей. Среди тех, кто вел торговлю с Данцигом, были немцы, англичане, голландцы, датчане, литовцы. Богатейшие «патриции» города становились патронами искусства. Они приглашали датских архитекторов строить гражданские сооружения и частные дома; немецких художников – рисовать свои портреты и портреты семей. Они пеклись о значимых для города культурных институциях – Библиотеке Сената Данцига[22], о книгоиздательской индустрии и книгопродаже, о процветающем театре, репертуар которого в XVII веке дополнился оперными спектаклями[23].

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

[22] Начало истории городской библиотеки Данцига относится к концу XVI века, когда в 1596 году была создана Библиотека городского совета (*Bibliotheca Senatus Gedanensis*), основу которой составила коллекция францисканского монастыря.

[23] Вероятно, первыми актерами были англичане, которые прибыли в Данциг в 1601 году в поисках покровительства местной аристократии и Польской Короны, сначала они играли пьесы на английском языке. Но поскольку официальным языком Ганзейского Союза был немецкий они стали использовать в постановках переводные тексты. См. подробнее: [298].

всегда оставались связи с немецкими музыкантами, которые представляли профессиональную основу культурного сообщества.

Данциг XVII–XVIII вв. обладал огромным художественным и интеллектуальным потенциалом с точки зрения присутствия в городе талантливых исполнителей и композиторов, которые были не только высококвалифицированными и опытными, но хорошо осведомленными мастерами в отношении современных им европейских музыкальных тенденций.

До того, как занять свои посты в городе, некоторые из них, в частности, Каспар Фёрстер-младший (1616–1673) работал в Королевской капелле в Варшаве, несколько лет он учился в Риме у Дж. Кариссими. Многие служили в капеллах, связанных с другими европейскими дворами, в их числе: ученик Я. Фробергера Эвальд Хинц (ок. 1613–1668) – музыкант Королевской капеллы в Копенгагене, в последние годы своей жизни работал в Данциге; Натанаэль Шниттельбах (1633–1667) – один из ярких виртуозов XVII века, состоявший в числе скрипачей оркестра шведской королевы Кристины в Риме; Иоганн Валентин Медер (1649–1719), работавший в Айзенахе, Готе, Бремене, Гамбурге и Копенгагене [390*, 129–130*].

Важным фактором интенсивного развития искусства был контакт с музыкантами иных национальных кругов. Иоганн Бальтасар Эрбен (1626–1686) путешествовал по Европе в течение нескольких лет, посещал Францию, Италию, многие немецкие города (Нюрнберг, Вюрцбург, Гейдельберг, Франкфурт, Бонн, Кельн, Дюссельдорф), в Регенсбурге встречался с Иоганном Якобом Фробергером. Генрих Дебель (ок. 1651–1693), внук Пауля Зиферта, одного из выдающихся композиторов своего времени, ученика Яна Свелинка, посетил знаменитые итальянские музыкальные центры – Рим, Падую, Милан, Венецию, останавливался в Вене, немецких городах – Ульме и Аугсбурге (см.: [360]).

П. Зиферт (1586–1666), наследуя педагогические и композиторские принципы Я. Свелинка, продолжил в Данциге тенденцию, свойственную северо-немецкой органной школе, с ее особой спецификой. Показательно, что в

Амстердаме П. Зиферт учился на стипендию Городского совета Данцига. Среди его учеников были Андреас Нойнхабер (1603–1663), а также Кристоф Бернхард (1628–1692), который продолжил свое образование у Генриха Шютца в Дрездене и сделал успешную карьеру в этом городе. К. Бернхард написал три теоретических трактата, важнейший из которых *"Tractatus compositionis augmentatus"* (ок. 1657), где возникает речь, в том числе, и о музыкально-риторических фигурах[24].

Клавишные инструменты занимали особое место в музыкальной культуре Данцига, что подтверждается тем фактом, что в течение XVII–XVIII вв. город сохранял известность как центр по производству клавесинов и клавикордов. Здесь было сосредоточено и большое количество церковных органов: в каждой церкви находился, по крайней мере, один инструмент, более крупные располагали двумя или тремя, лидерство принадлежало церкви св. Марии *(Marienkirche)*, обладавшей четырьмя органами [390, *138*].

Данциг в тот период превращается в город органистов-виртуозов благодаря профессиональному и финансовому интересу стекающихся сюда музыкантов, а должность церковного органиста становится престижной, особенно в случае с замечательным инструментом церкви св. Марии[25]. Многие превосходные органисты боролись за эту вакансию на специальных конкурсах. В результате в церкви служили только самые лучшие музыканты. На пост органиста в этом протестантском храме претендовали братья Самуэль и Готфрид Шейдты, а в 1730 году И. С. Бах в письме к своему данцигскому другу Георгу Эрдману выражал желание улучшить профессиональные и финансовые

---

[24] В течение XVIII века привлекательность Данцига для музыкантов разных специальностей не уменьшается. Здесь работают ученик Г. Ф. Телемана Иоанн Иеремия дю Грейн (ок. 1700–1756) и ученик И. С. Баха — Фридрих Кристиан Мархайм (1718–1780), который обучался у него в Лейпциге. Он посещал *Thomaschule* с 1733 по 1736 год, и, как другие ученики И. С. Баха, выступал для него в качестве копииста в этот период, а также Иоганн Готлиб Гольдберг (1727–1756), по имени которого названы знаменитые клавирные вариации Баха-отца.

[25] Это был знаменитый на всю северную Европу большой орган, построенный в 1585 году известным немецким органостроителем XVI века Юлиусом Антоном Леманом из Баутцена. В свое время он вызвал сенсацию по всей Европе. См. подробнее: [184, 245; 252, 15]. До нашего времени инструмент не сохранился.

позиции, предоставляемые ему в Лейпциге. Вероятно, композитор рассматривал пост кантора в данцигской Мариенкирхе как более престижный[26].

Данциг оказался притягательным и для Т. А. Фолькмара, который перебрался сюда в 1712 году, претендуя на профессионально выигрышную и коммерчески выгодную позицию органиста *Marienkirche.* Однако эта «высота» за 18 лет пребывания в городе так и не покорилась Т. А. Фолькмарау, судя по всему, во многом вследствие неуживчивости и упрямства его характера.

До 1717 года он служил в церкви св. Троицы *(Heiligen Dreyfaltigkeit),* после чего улучшил свои профессиональные позиции и получил место в церкви св. Екатерины *(St. Katharinenkirche),* одной из самых почитаемых в городе. По крайней мере, еще раз, в 1720 году, Т. А. Фолькмар вновь осуществляет попытку получить вакантную должность в главной протестантской церкви Данцига, но его амбиции так и не были удовлетворены. Суть критики церковного совета, который отклонил кандидатуру музыканта, сводилась к тому, что стиль органных сочинений композитора больше тяготел к светским придворным образцам, чем к аскетично-сосредоточенным жанрам духовной традиции.

Нелестная характеристика церковного совета отражена в официальном отчете 4 марта 1720 года, где в нескрываемо ироничной форме указывается на тщетность его «музыкальных галантерей», увлекаясь которыми он забывает об истинном предназначении церковного музыканта. В отчете признается его необычная, но «разрушительная для органа трактовка педали». В достаточно прямолинейной манере акцентируются личные качества музыканта – его высокое самомнение, упрямое поведение во время работы в двух предыдущих церквях, разногласия с другими храмовыми служителями. Вывод выглядит совсем уничтожающим: «Мы вздрагиваем при мысли, что он может появиться в нашей церкви» (цит. по: [254, *5*]).

---

[26] Речь о шансах на получение этой вакансии идет в одном из писем композитора. См. подробнее: [370, *121*].

До 1730 года Т. А. Фолькмар остается органистом церкви св. Екатерины, однако из-за конфликтов с церковным начальством Данцига, вменявшим ему в вину яркость и броскость виртуозной игры, он вынужден оставить это место и уехать из города, получив ту же должность в одном из храмов в Кеслине. С 1733 года музыкант возвращается в родной Штеттин, где продолжает службу церковным органистом сначала в *Nikolaikirche*, а затем с 1747 года до самой смерти – в главной церкви Штеттина св. Якова *(St. Jakobikirche)*.

Сонаты Т. А. Фолькмара были созданы специально для органа, о чем свидетельствует авторское название композиций, входящих в сборник. Титульный лист гласит: *“Kirchen Sonaten/ Auff eine*/ Aus *dreÿ Clavieren und Pedal beste/hende Orgel/ gerichtet/ Von/ Theophilo Andrea Volckmar/ Organist an H[ailiger]. Dreÿfaltigkeit/ in Dantzig” («Церковные сонаты, предназначенные для трехмануального органа с педалью. От Теофила Андреаса Фолькмара, органиста церкви св. Троицы. Из Данцига»).*

Написаны они были, по крайней мере, на десять лет раньше баховских сочинений, вероятнее всего в 1717 году (по другой версии в 1719) году. Указание на манускрипте должности композитора как органиста церкви св. Троицы говорит о дате создания в пользу 1717 года, когда музыкант еще занимал этот пост.

Сонаты явно не подразумевали инструктивно-учебных задач, а созавались как концертно-виртуозные композиции. Эти намерения автора подчеркиваются его указаниями, предшествующими каждой сонате – “*Sonata a due Claviature: et Pedale*” (Соната для двух мануалов и педали) либо “*Sonate Pieno Organo*” (что предполагает наличие большого /полного/ инструмента с несколькими мануалами и педалью). Наличие крупного органа для исполнения сонат акцентируется Т. А. Фолькмаром на седьмой странице рукописи. Ее текст представляет собой своеобразные рекомендации автора, ориентированные на исполнителей. «Настоящие сонаты требуют органа, состоящего из трех мануалов и педали. При исполнении можно обойтись органом с двумя мануалами и педалью. В идеальном инструменте *Hauptwerk* должен быть

самым сильным, *Rückpositiv* – немного мягче, *Brustwerk* – еще более тихим и умеренным»[27] (цит. по: [254, 59]). Можно предположить, что в своих звуковых предпочтениях Т. А. Фолькмар ориентировался на инструмент, которым он располагал в то время. Это был довольно крупный, трехмануальный, 37-регистровый орган церкви св. Троицы (*Heiligen Dreÿfaltigkeitkirche*). Диспозиция инструмента, записанная в 1703 году Тобиасом Леманом, приводится в Предисловии к изданию сонат [254, 5].

Композитор стремился получить престижную вакансию в церкви св. Марии и закрепиться в Данциге. По версии К. Бекмана [254, 5], для этого он использовал короткую остановку в городе августейшей особы. Это был Август Сильный – с 1694 года курфюрст Саксонский, а с 1697 (как Август II) – также и король Польши. Т. А. Фолькмар преподнес (вполне вероятно, через посредников) свое сочинение со свойственным его эпохе велеречивым посвящением, занимающим третью и пятую страницы автографа [254, 59]. Другими аргументами, подтверждающими или опровергающими эту позицию, мы не располагаем. Тот факт, что манускрипт сохранен в библиотеке земли Саксония, указывает на успешный контакт композитора с княжеским двором Дрездена. Информация о посвящении сонат королю Саксонии подчеркивается и в польском варианте Википедии [397].

Композиции разительно отличаются от сонатных опусов И. Кунау и от трио-сонат И С. Баха. Первые из них Т. А. Фолькмар, вероятно, не знал, а баховские еще не были написаны. Сочинения данцигского маэстро сложны и многосоставны по своим стилевым ориентирам, но вызваны к жизни, прежде всего, традициями северо-немецкой органной школы, идущей от Я. Свелинка и достигшей кульминации в творчестве Д. Букстехуде, Н. Брунса, В. Любека, то есть наиболее значительных ее представителей. Вольный, экспрессивный дух ганзейских городов – Любека, Бремена, Гамбурга, Данцига – ярко проявился в крупных органных сочинениях этих авторов.

---

[27] *Hauptwerk*, *Rückpositiv*, *Brustwerk* — названия мануалов, характерных для северо-немецкого органа барокко.

Развитие северо-немецкой барочной органной школы как в исполнительской, так и в композиторской сферах, во многом определялось интенсивным прогрессом в органостроении, захватившем с XVII века север Европы. Большинство протестантских церквей этого региона, особенно в богатых городах Ганзы, уже обладали крупными многомануальными (3–4 клавиатуры для рук) инструментами с хорошо развитым педальным верком (отделом органа), которые позволяли создавать масштабные органные композиции.

Они разительно отличались от сочинений южных католических регионов Европы, в частности, Италии, где органы до конца XVIII века сохраняли, по преимуществу, одно-двухмануальную конструкцию со скромной педалью, часто подвешенную на механику мануала и не имевшую самостоятельных регистров, не говоря уже о низкозвучащих мощных язычковых тембрах – *Posaun'*ах и *Fagott'*ах. Органостроение на севере Германии и Польши находилось на очень высоком уровне, здесь работали как немцы, так и поляки, в том числе и в Данциге. Основополагающими принципами органостроения в этом городе были те, которые сложились в Голландии и северной Германии[28].

Трудно представить, что Т. А. Фолькмар не знал органных сочинений своих старших современников, почти земляков – Д. Букстехуде, работавшего в Любеке; Н. Брунса – ученика Д. Букстехуде, В. Любека – знаменитейшего виртуоза Гамбурга. Прямых свидетельств найти не удалось, но его органные сочинения показательны в наследовании этих традиций.

Сочинения Т.А. Фолькмара представляют еще один, индивидуальный немецкий вариант трактовки сольной органной сонаты в эпоху барокко. Сам композитор воспринимал этот жанр как наиболее плодотворный, «бенефициарный», как пишет об этом К. Бекман [254, *5*]. Отсутствие

[28] Описание и диспозицию одного из показательных инструментов северо-немецкого региона – органа Фр. Штельвагена в *Marenkirche* Любека, церкви, где долгие годы работал Д. Букстехуде – приводит в своей фундаментальной работе А. Панов [184, *46*].

устойчивых композиционных принципов, мобильность жанра давали композитору требуемую свободу, возможность импровизации, столь свойственные органной музыке этого региона, что выражается, прежде всего, в процессе формообразования сочинений.

Все шесть сонат имеют разную структуру целого[29]. Часть из них тяготеет к контрастно-составной одночастной форме «большой органной композиции» [241, *56*], по терминологии Н. Эскиной. Для сочинений подобного рода свойственна «монументальность, нерегламентированность в тематическом и композиционном плане» [241, *56*]. Под тематической свободой подразумевается отсутствие связей с протестантским хоралом, а под композиционной – вариативное количество разделов.

Истоком подобного рода сочинений, в частности, у старших представителей северо-немецкой школы, является итальянская токката, но в тенденциях развития, намеченных Я. Свелинком. «Орфей Амстердама» придал этому жанру черты яркой репрезентативности и концертности, выведя его за границы того «формата», который был укоренен в итальянской литургической практике[30].

Еще б*о*льшее укрупнение жанра происходит в творчестве непосредственных предшественников Т. А. Фолькмара, в частности, Д. Букстехуде. «В эпоху барокко наблюдается очевидная тенденция к увеличению размеров токкаты и членению ее на несколько контрастных в фактурном, а нередко и метроритмическом отношении разделов, все более усиливается значимость фактора имитационности, а также виртуозного начала» [33, *145*].

Характерное для токкаты чередование фрагментов аккордового склада с виртуозными пассажами, а нередко и с имитационными разделами сохраняется

---

[29] В автографе целиком представлены шесть сонат, седьмая – фрагментом. Так же они напечатаны в Полном собрании сочинений для органа под ред. К. Бекмана [Нотные издания : 33].

[30] В реформаторской церкви Голландии орган почти не использовался во время церковной службы, именно Я. Свелинк начал формировать органный концертный репертуар, получивший интенсивное развитие в северо-немецкой традиции.

в композициях Т. А. Фолькмара. Импровизационность в более узком смысле как способ изложения материала – родовой признак токкаты – определяет все шесть циклов композитора. Импровизационные фрагменты составляют не только самостоятельные блоки композиции, которые чаще всего присутствуют в начальных и кодовых разделах сонат. Они вклиниваются также и в имитационные фугированные разделы. Но удивительным образом эти «зоны свободы» не разрушают форму, общий ток музыкального развития ни в тех сочинениях, которые, по сути, являются одночастными, например, Первая соната (*F-dur)*; ни в циклах, где импровизационные «формулы» внедряются внутрь полифонических частей. Так происходит в Четвертой (*g-moll*) и Пятой сонатах (*G-dur*). «Равновесие, единство и цельность барокко специфичны, это равновесие, единство и цельность антитезы» [151, *57*]. В этой заостренной контрастности можно увидеть антитетичность барочного мышления, то самое «соединение несоединимого», *concordia discordans*[31].

У непосредственных предшественников Т. А. Фолькмара малый барочный цикл в привычной структуре диптиха – прелюдия (фантазия, токката) и фуга – еще не сформирован, их свободные фантазийные композиции в нотных источниках чаще всего носят обозначение «преамбула» или «токката»[32]. В них «оригинально сочетаются дискретность, дробность, создаваемые контрастом, и, идущая от полифонического мышления непрерывность, «цепляемость» материала» [241, *56–57*]. В музыкантской практике северных немцев эти нерегламентированные литургической традицией сочинения трактуются как свободные концертные композиции для органа, допускающие звучание в церкви. В этом же ключе, вероятно, интерпретировал понятие «соната» Т. А. Фолькмар, несмотря на титульное обозначение сочинений «церковные» (*Kirchen Sonaten*).

---

[31] Об этом пишут М. Лобанова, Н. Эскина. См.: [151; 241].

[32] Некоторые исследователи полагают, что «свободные композиции Букстехуде восходят непосредственно к Фрескобальди и южнонемецким канцонам И. К. Керля». См.: [105, *185*].

Безусловно, дух и композиторская манера его сочинений «в значительной степени определяется свободой так называемого *stylus phantasticus* – стиля, который выводит свою риторику из спонтанных жестов импровизации» [322, *31*]. Плодотворное обсуждение этого стилевого феномена северо-немецкой барочной органной музыки осуществляется в объемном труде американской исследовательницы творчества Д. Букстехуде Кералы Снайдер [386].

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

Первая фантазийная часть Второй сонаты еще имеет черты фактурной и темповой «мозаичности». Здесь чередуются аккордовые, арпеджированные, гаммообразные приемы изложения, гомофонные и имитационные фрагменты, автором зафиксирована темповая изменчивость. Композитор подчеркивает свободную природу этого раздела одной из ремарок –*“Fantasia Allegro”*. В Шестой сонате первая часть диптиха более целостна по характеру и фактуре. Ее горделиво-торжественный тематизм с характерным пунктирным ритмическим рисунком (*rythme saccadé*) в довольно плотном аккордовом пятиголосии вызывает ассоциации с блестящим полонезом, танцем, который был популярен при дрезденском дворе в силу давних польско-саксонских связей [72, *113–131*].

Тема фуги Второй сонаты лаконична и ярко риторична, сочетает в себе три мотива–символа. Восходящее секстовое *exclamatio* опадает характерным для эпохи скорбным мотивом *saltus duriusculus* на нисходящую уменьшенную септиму. Эту интонационную экспрессию компенсирует более спокойный восходящий от второй к пятой ступени хроматический ход, который становится

важнейшим, по мере развития приобретая в своем обращенном варианте облик фригийского *saltus duriusculus* (*d-cis-c-h-b-a*), превращая вторую часть сонаты в хроматическое фугато.

Приложение. Рисунок № 7

Тональность *d-moll* усиливает аналогии с Хроматической фантазией Я. Свелинка, а тема своей интонационной выразительностью и, вместе с тем, лаконизмом настойчиво взывает к лучшим баховским образцам. В этом случае обособленность двух частей сонаты подчеркивает полный каданс, завершающий первую из них. В то время как метод *attacca*, отсутствие выраженного гармонического и темпового кадансирования и «мотивов торможения», а также доминантовый переход между первой прелюдийной и второй фугированной частями в Шестой сонате актуализируют еще не забытое единство большой органной композиции.

Третья соната (*B-dur)* представляет собой переходный образец от одночастной к циклической композиции концертного типа. Здесь очевиден водораздел между частями – первой, которую автор определяет как фантазию, основанную на одном мелодико-гармоническом обороте, и второй, предельно миниатюрной (всего 6 тактов), связующей. Вторая часть, создавая мимолетный эмоциональный и тональный (*g-moll*) контраст, ведет к финальной фуге, которая в свою очередь имеет ярко выраженную развитую каденцию, подобную токкатным формам представителей северо-немецкой традиции.

Трехчастная композиция Четвертой и Пятой сонат отражает еще б*о*льшее влияние циклической концертности на сольную органную сонату, но без сюитного «акцента», сохраняющегося в клавирных сочинениях И. Кунау. У Т. А. Фолькмара почти нет прямых жанровых или тематических аналогий с танцевальными прообразами, которые заметны у лейпцигского мастера. Трехчастность цикла: его темповая компоновка (быстро-медленно-быстро), фактурная организация, использование «золотых секвенций», активной моторики, виртуозных приемов исполнения, динамических контрастов с чередованием звучностей разных мануалов и отчетливым ощущением

пространственной смены тембровых групп – подчеркивают владение композитором всеми приемами итальянского концертного письма.

Вызывает сомнение, что Т. А. Фолькмар мог знать баховские органные переложения концертов для струнных А. Вивальди и герцога И. Э. Саксен-Веймарского, хотя они были созданы незадолго до появления сонат данцигского автора, в 1714 году. Однако между сочинениями Т. А. Фолькмара и И. С. Баха есть нечто общее, о чем писал А. Швейцер: «Бах учился у него [Вивальди. – *Т. Б.*] ясности и стройности построения. Благодаря итальянцам он [Бах. – *Т. Б.*] освободился от влияния северных мастеров и их гениально растрепанной манеры» [237, *142*].

Вряд ли стоит обсуждать, что имел в виду А. Швейцер под «растрепанностью манеры», возможно, дробность формы большой органной композиции предшественников И. С. Баха. Однако при определенной справедливости этого «пассажа» (который можно применить и к Т. А. Фолькмару), малочисленные источники в «лице» польской и немецкой Википедии все же подчеркивают итальянско-ориентированную стилистику данцигского композитора [397; 398]. К. Бекман в Предисловии к Полному собранию органных сочинений пишет: «Фолькмар предпочитал “модный” (*style à la mode*) стиль итальянских *Concerto grosso* или сольных концертов, созданных вокруг 1715 года с альтернативным звучанием больших и малых групп оркестра и, соответственно, ритурнелей и эпизодов» [254, *5*].

На этом итальянские влияния не заканчиваются, но только ими Т. А. Фолькмар не ограничивается. В финале Пятой сонаты осуществлен изобретательный жанровый микст, соединивший концертный, очень живой и витальный, вполне в духе смычковых композиций гомофонный финал со своеобразным фугато, где на протяжении всей части имитационно проводится основная тема. Здесь в качестве эпизодов *tutti* выступают полифонизированные изложения главного тематического материала, а *soli* становятся средоточием виртуозных приемов – общих форм моторного мануального и / или педального движения. Это подтверждается авторскими обозначениями: *Piena* – полный

орган и *Pedal solo, Piano* или *Manual*. Важно, что в отличие от финала Третьей и Четвертой сонат, определенных автором как фуги, к финалу Пятой он не применяет этого обозначения, учитывая ограниченность использования в ней полифонических приемов.

Распространенность итальянских влияний, как и северо-немецких, в Данциге была ярко выраженной. Многие талантливые музыканты этого города учились в Италии, другие имели возможность поработать в Королевской капелле в Варшаве, которая в то время объединяла многих выдающихся итальянских исполнителей.

В данцигских источниках сохранилось достаточное число произведений для сольных струнных инструментов и ансамблевых сочинений с *basso continuo*. Такой тип музицирования был очень популярен в городе, учитывая высокий профессиональный уровень Музыкальной капеллы городского совета, в которой работали такие известные музыканты, как Натанаэль Шниттельбах и Карло Фарина, виртуозный скрипач, один из самых авангардных композиторов своего времени.

Манускрипты для струнных инструментов и ансамблей составляют важную часть данцигских музыкальных источников. Они свидетельствуют о принятии и адаптации уже в XVII веке итальянского стиля *concertato*, с его композиционными, тонально-гармоническими и фактурными принципами. Четвертая и Пятая сонаты Т. А. Фолькмара отражают степень интенсивности влияния итальянских концертных приемов письма и формообразования на музыкальную традицию Данцига в части наиболее консервативной – органной ее составляющей.

Первая часть Пятой сонаты представляет не менее оригинальное композиторское решение. Это усиленная эмоциональной экспрессией и органными фактурными формулами северных немцев «фантазия в манере эхо», тяготеющая к традициям Я. Свелинка. Этому нидерландскому автору органная музыка Европы обязана изобретением и популярностью нового жанра. Характер «эхо» естественно вытекает как из повторности музыкальных

оборотов, так и из динамических требований автора. На протяжении всей части им подробно выставлена парная динамика *–Pienamente-Piano*. Идея «эхо» проводится столь последовательно, что хрестоматийный барочный прием здесь превращен Т. А. Фолькмаром в принцип организации всей части. Это свидетельствует о единстве ее композиционного замысла.

Часть названа "*Capriccio"*, что отражает целенаправленность автора в выборе для нее игрового, иронично-насмешливого характера в тематизме, фактурных, динамических, ритмических решениях. «Игровое в культуре барокко отразилось в самих названиях сочинений <…>» [151, *75*], а игровое в музыкальном решении Т. А. Фолькмара заключается не только в тотальном использовании эффекта эхо.

Комическое противопоставление грубовато–неуклюжего, октавно «приплясывающего» педального мотива и галантной «змеевидной» мануальной секвенции, нарочитость ломаной линии сольного педального высказывания с громадным диапазоном в две октавы (тт. 20–26), неожиданность появления слишком ускоренной по темпу (неподготовленное движение тридцать вторыми длительностями) мануальной каденции с тройным эхо (тт. 82–83) и «трагически-внезапным» уменьшенным вводным двойной доминанты – вот приемы, которые в полной мере отражают игровое настроение фолькмаровского каприччио.

Вся часть как будто «нанизана» на один раскидистый педальный мотив, мигрирующий по кругу ближайших по степени родства тональностей. Сама педальная формула родственна мотиву финального фугато из Прелюдии *e-moll* (малой) Н. Брунса. Впрочем, как и многие другие темы, мотивы, способы изложения материала явно «спровоцированы» северо-немецкой органной «лексикой», которую Т.А. Фолькмар интерпретировал по-своему, но к которой был очень привязан.

Приложение. Рисунок № 8 а, б

Зная склонность всех представителей северо-немецкой школы к интенсивному использованию педали, ее трактовка Т. А. Фолькмаром

заслуживает отдельного внимания. В сонатных композициях по значимости – количественной и художественной – педальный пласт не просто равен, но часто превосходит мануальный, что позволяет судить о его собственном исполнительском мастерстве, композиторской смелости, бросающей вызов достаточно консервативной органно-церковной традиции.

Сольные фрагменты, предназначенные для педали, нередко становятся доминирующим элементом композиций. Это и риторические «заставки», звучащие как вступительные ораторские монологи, которые чередуются с краткими хоральными эпизодами (Соната № 1). Это и виртуозные сольные каденции, которые могут вырастать до одного из элементов ритурнельной формы. Проводимые в разных тональностях они чередуются с хоральными Adagio-каденциями в духе *durezze e ligature* (соната № 4, I часть), ведущими свое происхождение от токкат Фрескобальди и каприччио Фробергера (см.: [105, *189*]). Нередки заключительные импровизационные разделы, которые, по Н. Эскиной, связаны с идеей остановки времени. Потому столь часто на заключительной стадии композиции появляются педальные фигуры, имеющие остинатную конструкцию и базирующиеся либо на доминантовом, либо на тоническом органном пункте.

Так выстроен кодовый раздел второй, финальной части Шестой сонаты. Но решен он при всей «формульности» весьма необычно. В привычной педально-мануальной схеме органного пункта фактурные пласты меняются местами. Выдержанная тоника, столь свойственная педальной партии, передается в верхний голос, ее статичность разбивается ломаным арпеджированным движением педальной партии, базирующимся на нижней тонической основе.

Мелодическое движение педали повсеместно очень широкое и раскидистое, оно охватывает почти весь диапазон этой клавиатуры органа. Наиболее показательна первая часть Пятой сонаты. Здесь скачки в диапазоне двух октав – и художественный прием, и концентрация виртуозности, и

незаурядное для своего времени решение, развивающее смелые педальные тенденции северо-немецкой органной традиции.

Приложение. Рисунок № 9

Среди излюбленных педальных приемов у Фолькмара не только арпеджированные формулы, но и обязательный восходящий *anabasis* (начало сонаты № 1), октавное тремолирование (финальные такты сонаты № 3), скрытое двухголосие с движущимся нижним голосом (подобных примеров очень много).

В использовании двойной педали можно усмотреть влияние В. Любека и Н. Брунса. У этих авторов пятиголосье укрупняет и контрапунктически усложняет традиционные четырехголосные полифонические эпизоды. Двойная педаль Фолькмара в гомофонной первой части Шестой сонаты, скорее, демонстрация мощи, силы его темпераментной творческой натуры. Это движение параллельными даже не октавами, а децимами (тт. 28, 30, 76, 78) – еще один пример развития виртуозной традиции.

Приложение. Рисунок № 10

Сонаты для органа Т. А. Фолькмара – яркий и очень индивидуальный образец, представляющий сольную органную сонату барокко в немецких землях. В эмоциональном развороте, концертности, виртуозности, ораторском пафосе, риторичности, специфике жанрового решения органных сонат отразились не только музыкальные традиции северного балтийского региона, творчески «питавшие» композитора, но предельно отчетливо дух и поэтика эпохи. При наличии барочной стилевой доминанты заметно, что в циклах уже просвечивают 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

Развитие итальянской клавирной сонаты со второй четверти XVIII века было сопряжено с усилением моды на всевозможные разновидности струнных клавишных инструментов. Все исследователи солидарны в том, что итальянские авторы XVIII столетия – Аццолино Бернардино делла Чайя (1671–1755), Лодовико Джустини (1685–1743), Бенедетто Марчелло (1686–1739), Бальдассаре Галуппи (1706–1785), Доменико Альберти (ок. 1710–1746), Пьетро Доменико Парадизи (1707–1791) и многие другие отдавали предпочтение клавесину. С их творчеством связан расцвет многочастной клавирной сонаты, так называемой, полиаффектной сонаты, по типологии Ю. Бочарова.

При определении стилистики итальянских сонат для клавишных струнных инструментов XVIII века задача состоит в том, чтобы попытаться понять, как композиторы примиряли устоявшиеся традиции клавирной композиции и клавирной импровизации с современными им представлениями о том, что можно было в XVIII столетии определить термином «соната».

Мастера XVIII века в значительной степени полагались на общие модели при сочинении своих композиций, поскольку еще в течение некоторого времени, по крайней мере, до появления классицистских сочинений в творчестве Й. Гайдна, не было установленных правил, регламентирующих «рамки» сонат для клавишных инструментов. «Окончательно как специфический сложный жанр соната сформировалась лишь во второй половине XVII столетия, причем на протяжении достаточно долгого времени еще сохранялась весьма высокая степень вариативности в подходах к этому жанру со стороны различных композиторов» [33, *194*].

Впечатление некоторого хаоса и подчеркнутого проявления индивидуальности, оставленное композиторами итальянских клавирных сонат 1710-1730-х годов, исходит из возможностей, которую давала свобода жанра. Авторы ищут свои собственные методы синтеза элементов существующих традиций клавирной музыки, сонат для струнных инструментов и ансамблевых

моделей. Д. Фримен пишет: «Стилистическая эклектика коллекции Джустини[33] вполне типична для итальянской клавирной музыки 1720-1730-х годов. То, что обычно встречается, это смесь элементов, заимствованных из скрипичных сонат, итальянских токкат, итальянских органных сонат, французской клавесинной музыки и того, что называется импровизационными традициями» [293, *121*].

Степень, в которой модели скрипичных сонат использовались в качестве композиционного ресурса для итальянских клавирных сонат, удивительна. Сольные сонаты для скрипки[34] были самым престижным типом камерной музыки, созданной в Италии в начале XVIII века, и они стали наиболее очевидными образцами «сонатного стиля» для композиторов того времени. Один из стандартных вариантов исполнения несложных скрипичных сонат в начале XVIII столетия предполагал их трактовку как транскрипции для клавишных инструментов, где партия скрипки излагалась в правой руке и линия *continuo* – в левой. Части из скрипичных сонат А. Корелли *op.* 5 (1700 год издания) публиковались как клавирные даже в конце восемнадцатого века (см.: [293, *121*]).

Фактуру *continuo*, тематизм, характерный для скрипичных сонат, было совсем не сложно воспроизвести на клавишных инструментах. Например, венецианец Б. Марчелло создавал в своих сонатах тематический материал гораздо более свойственный для скрипки, чем для клавишных инструментов. Стиль трио-сонат также заметен во многих образцах клавирной музыки конца XVII-начала XVIII века.

Спустя всего лишь одно-два десятилетия в творчестве следующего поколения итальянских авторов появляются клавирные сонаты, которые уже намного меньше связаны со спецификой сочинений для струнных инструментов. Один из них – неаполитанец Франческо Дуранте, другой – сиенец Аццолино Бернардино делла Чайа, в творчестве которого, правда,

[33] Речь идет о двенадцати клавирных сонатах *op.* 1.
[34] Подразумеваются сонаты для солирующей скрипки в сопровождении *continuo*.

чрезвычайно сильна стихийная, нестандартная природа мышления. Кажется, это вполне объяснимо. А. дела Чайя, по сути, был талантливым дилетантом[35].

Оба автора создавали сонаты, основанные на синтезе импровизационных и контрапунктических стилей, прочно укоренившихся в традициях музыки для клавишных инструментов. Все шесть оригинальнейших для своего времени сонат делла Чайя, опубликованных в 1727 году в Риме, построены по жесткому четырехчастному плану, который открывается импровизационной «токкатой», продолжается контрапунктической «канцоной» и двумя оживленными частями, в которых он определяет лишь темп и характер движения, так называемые «темпи» в иноязычной литературе.

В сонатах делла Чайя демонстрирует всевозможные методы письма: от строгого и классического контрапункта, до почти предельного для своего времени усиления виртуозности, изысканного ритма, наполненного синкопами, ломаными рисунками, гармонической изобретательностью с множеством хроматизмов, диссонансов и внезапных модуляций. Он одним из первых применил глиссандо в клавирной музыке.

---

[35] Аццолино Бернардино делла Чайя (*Azzolino Bernardino della Ciaja*, 21 мая 1671, Сиена – 15 января 1755, Пиза) – итальянский органист, клавесинист, композитор и строитель органов, потомок богатой семьи итальянских аристократов, принадлежащей к Священному военно-морскому Ордену рыцарей Св. Стефана, в котором он получил музыкальное образование, предположительно изучая музыку у Г. Л. Каттани.Делла Чайя вступил в рыцарский орден 1 октября 1678 года и стал клириком ордена рыцарей Святого Стефана, на галерах которого служил много лет. Во время морской службы (1688–1704) он начал сочинять «посреди шума и смятения галеры». Его корабль часто останавливался в Марселе, где он слышал и исследовал органы фламандских строителей, проживающих в городе. В 1703 или 1704 году он был вызван в Пизу, чтобы принять участие в управляющем совете ордена. Затем был направлен в Рим (1713–1730) в качестве секретаря семьи Колонна-Барбалья, именно здесь он спроектировал орган с двумя мануалами и 20 регистрами. Высказывается мнение, что дошедшая до нас клавишная музыка делла Чайя, вероятно, была написана для этого инструмента. Затем он вернулся в Пизу, где и умер.

Делла Чайя был знатоком органостроения, в текстах многих справочных интернет-сайтов он фигурирует как органист и органостроитель. В 1733 году он спроектировал внушительный орган для церкви Санто-Стефано-дей-Кавальери (*Santo Stefano dei Cavalieri*) и осуществил идею в сотрудничестве с другими тосканскими, римскими и неаполитанскими органостроителями. Это очень значимый инструмент в европейской органной панораме, поскольку он имел несколько мануалов, порядка 60-и регистров, что необычно для итальянских инструментов того времени, которые, как правило, обладали значительно более скромными размерами и диспозицией. Инновационный для той эпохи проспект (дизайн) органа был вдохновлен изучением французских и немецких моделей, с которыми он познакомился во время своих путешествий. Орган впервые заиграл в Пизе в 1737 году, в 1839 году был модифицрован, сохранился до сих пор, но не функционирует, хотя и остается одним из самых красивых инструментов не только в Тоскане, но и во всей Италии (см. подробнее: [299]).

Весьма показательно, что композитор назвал свой сборник «Сонаты для клавесина с некоторыми премудростями (изобретениями) и другими широкими контрапунктами, а также серьезным церковным стилем больших органов»[36], что свидетельствует о его неплохом знании специфики органной музыки. Это отражается в приемах изложения сонат, предназначенных для чембало. Главным образом, это касается первых частей циклов, которые приближаются к фантазийным композициям импровизационного типа и отличаются предельно свободным формообразованием, сопоставимым с непредсказуемостью и даже хаотичностью высказывания, превосходя по стихийности смены мелодических, фактурных и ритмических рисунков фантазии для клавишных инструментов признанных мастеров этого жанра.

Изложение первых частей отличается предельно широким охватом диапазона, вплоть до самого нижнего регистра инструмента (токката сонаты № 3), вызывающим ассоциации с использованием педальной клавиатуры органа, длительно выдерживаемыми аккордами, что не всегда реально доступно для клавесина с его затухающим звуком (токката Второй сонаты), арпеджированным «собиранием» гармоний (1 часть Пятой сонаты) и многочисленными задержаниями.

Токкаты наполнены виртуозными инструментальными формулами, характерными для этого жанра – объемным рельефом восходящего и нисходящего гаммообразного, ступенчато-ломаного движения мелкими длительностями. Токкаты делла Чайи по выбору инструментальных идиом во многом сопоставимы с органными токкатами Георга Муффата из собрания «*Apparatus Musico-Organisticus*» 1690 года, много параллелей возникает с Токкатой *Quinta* из этого сборника.

Вторые части последовательно решаются в полифонической манере, восходящей к традициям предшествующего века. Д. Фримен, акцентируя контрапунктические особенности фактуры канцон (вторых частей циклов),

[36] Предлагается достаточно вольный перевод авторского названия *«Sonate per cembalo con alcuni saggi, ed altri contrappunti di largo e grave stile ecclesiastico per grandi organi op. 4»*.

считает, что их основная концепция почти неотличима от стиля одночастных сонат для органа, представленных, например, в коллекции Аррести. Поэтому уместнее сопоставлять их с одночастными итальянскими сонатами для органа, а не с французскими канцонами, как считает американский исследователь.

При этом сонаты делла Чайи содержат множество орнаментальных элементов. Эти украшения во французском стиле подчас заслоняют контрапунктические формулы более привычными для клавесина орнаментальными идиомами (канцоны сонат № 1, 2), но, тем не менее, они не должны маскировать влияние итальянских сонат для органа (см.: [293 , *122*]).

Приложение. Рисунок № 11

Уже достаточно архаичное обозначение этих частей как «канцона» кажется любопытным для 1720-х годов, поскольку жанр практически изжил себя. Но композитор действительно столкнулся с определенной дилеммой. По итальянской традиции предшествующего века в органной музыке каждую из этих фугированных частей можно было бы обозначить как самостоятельное произведение и назвать «сонатой». Но в полиаффектном сонатном цикле не может быть части, озаглавленной также. Фримен высказывает предположение, что делла Чайя использует термин «канцона», для того, чтобы избежать терминологического дублирования.

Трудно предположить, что органист и органостроитель А. Б. делла Чайя не мог допустить вероятность и возможность исполнения своих клавесинных сонат на органе, тем более, что связь с органным стилем подчеркивается в названии его римского собрания. Циклы делла Чайи были написаны примерно в то же время, что и органные трио-сонаты И. С. Баха. Стилистически и тот, и другой сборник тяготеет к барокко. И если в случае с немецким мастером стилевая оценка однозначна и сумма барочных признаков выявляется предельно концентрировано, то в циклах итальянского маэстро при главенствующей связи с клавирно-органной традицией предшествующего века ощутима стилевая краска новой эпохи.

Уже к 1740-м годам появился круг венецианских композиторов, которые предложили широко растиражированные впоследствии эстетические и языковые стандарты при создании сонат для клавишных струнных инструментов. Наиболее важными фигурами в этом процессе стали Доменико Альберти и Бальдассаре Галуппи, чьи модели для клавишных сонат были признаны почти всеми итальянскими композиторами, которые впоследствии культивировали этот жанр с середины и до конца XVIII века. Началась эпоха рококо или предклассицизм. Исследователи употребляют для этой эпохи различные терминологические определения, но в практике музыкознания последних нескольких десятилетий закрепился «галантный стиль» [37].

Многие исследователи определяют период с 1720-х (другие несколько позже – с 30-х или даже с середины XVIII века) по 1780 год (начало эры высокой классики) как переходную эпоху, соединяющую или, скорее, разъединяющую – эстетически и стилистически – барокко и классицизм. Стилевая концепция этого времени определяется как концентрация галантного стиля или *Galant Style*, как называют его зарубежные авторы. «Как более или менее определенное эстетическое явление "галантный стиль" оформился примерно к середине XVIII века, причем не на французской, а скорее на смешанной франко-итало-немецкой основе», – замечает Л. Кириллина [112, *10*].

Одним из первых наиболее масштабных трудов в этом научном пространстве стала монография американского ученого Д. Хертца «Музыка в европейских столицах: галантный стиль 1720–1780» [311], которая содержит, по словам музыколога Р. Гердингена, исследующего этот же период, «богатство исторических и биографических подробностей» [302]. Ее автор предлагает переосмысление традиционной концепции музыкознания, принятой по отношению к XVIII веку, в частности, фиксацию внимания на И. С. Бахе и Г.

[37] В последние два десятилетия появилось довольно много авторитетных зарубежных и отечественных трудов в формате монографий и научных статей, в которых с разной степенью подробности исследуется специфика галантного стиля, в том числе в и музыкальном искусстве. Мы не ставили задачу детально анализировать эстетику и поэтику галантного стиля. Эта проблема возникает попутно в разговоре об эволюции органной сонаты.

Ф. Генделе, которая помешала всестороннему и справедливому рассмотрению возникшего в этот период феномена галантного стиля. Кроме того, монография фиксирует внимание на именах, пропущенных в традиционных исторических исследованиях.

Общеизвестным стало свидетельство того, что первым, кто упомянул понятие «галантный стиль» по отношению к музыке в своих трактатах «*Das neu-eröffnete Orchestre»* (1713*), «Das beschützte Orchestre», «Das forschende Orchestre» (*1721) был И. Маттезон. Он признал более легкий, современный стиль, *einem galanten Stylo,* и назвал среди его ведущих практиков Дж. Бончини, А. Кальдара, А. Скарлатти, А. Вивальди. Все они работали в жанре итальянской оперы-сериа. По сути, все началось с музыкального стиля, «управляемого» голосом, и опера, в частности, опера-буффа продолжительное время оставалась центральным жанром галантного стиля.

Это новое, существенно отличающееся от барочной идиоматики, искусство акцентировало придворный статус музыки, ее развлекательную направленность. При этом важно и то, что галантный стиль стал не только придворной культурой, концентрировавшейся вокруг дворов знати, но и городской, «подчинив» себе, в том числе, и область духовной музыки, не говоря уже о театральных приоритетах. Центрами галантного стиля в музыке, по мнению Д. Хертца, были, прежде всего, Неаполь, Венеция, Дрезден, Берлин, Штутгарт и Мангейм, а также Париж.

Продолжая эту мысль Р. Гьердинген заметил, что «музыка *Galant* была искусством, заказанным галантными мужчинами и женщинами для того, чтобы развлечь себя как слушателей, обучить и позабавить себя в качестве исполнителей-любителей, а также прославить себя как покровителей самой остроумной, самой очаровательной, самой сложной и модной музыки, которую можно было купить за деньги» [302, *5*].

Сходство галантного стиля в музыке и рококо в изобразительном искусстве (явления, которые довольно часто сопоставляются и определяются в некотором роде как синонимичные, с учетом того, что термин рококо не

прижился в музыковедческой исследовательской практике), легко переоценить, но в том и другом случае на первый план выдвигались свежесть, доступность и очарование. Европейская мода на итальянские клавирные сонаты (их писали почти все оперные композиторы) среди любительской публики покоилась на их нетребовательных технических установках, исполнительской (в основном, но бывали и исключения) и художественной доступности, «смягченности» претензий к интеллектуальным требованиям, «округлости» и изящества эмоционального выражения.

Еще при жизни И. С. Баха ощутимо проявилась усталость от сложности полифонических конструкций, возникло движение к замене пышного великолепия полифонии изящной изысканностью гомофонного мышления. Если музыка барокко отличалась фактурной сложностью, то произведения галантного стиля характеризовались одержимостью к структурной ясности. Поиск эмоциональной свободы должен был стать главным принципом новой эпохи Просвещения. Предпочтение было отдано более спонтанному, чувствительному, подчас, капризному музыкальному выражению. Это своеобразная реакция на серьезность, монументальность, повышенную экспрессивность барокко. Музыка, наполненная затейливой и изящной орнаментикой, детальной проработкой фактуры и динамики, чувствительной интонационностью сломала суровое величие высокого барокко.

Бальдассаре Галуппи (1706–1785) – один из ярчайших композиторов галантной эпохи в ее итальянской версии. Он признавался одним из великих композиторов своего времени, а после смерти А. Вивальди затмил славой легендарного соотечественника. Мало того, что его оперы и духовные произведения были чрезвычайно популярны, он пользовался большим уважением среди музыкантов из-за очевидного высокого качества сочинений. Более сорока лет великие дворы Европы соперничали за услуги прославленного маэстро венецианской капеллы Святого Марка, а молодые музыканты повсюду внимательно изучали его партитуры. Однако, так нередко случается в искусстве, после смерти композитора его сочинения ушли из активной

музыкальной практики и до недавнего времени оставались известными только специалистам-аутентистам и антикварам.

Частично проблема заключается в отсутствии полного издания произведений Галуппи, в том числе, предназначенных для клавишных инструментов. Многие из его великих опусов существуют только в рукописях. Отчасти проблема может заключаться в том, что некоторые из жанров, в которых он преуспел – опера-*buffa* и духовные произведения – в момент кристаллизации классицизма были вытеснены новыми.

Благодаря Ч. Берни, известно, что сам Галуппи отличительными чертами музыкального совершенства («хорошей музыки») *style galant* называл: «красоту, ясность и прекрасную модуляцию» («*vaghezza, chiarezza, e buona modulazione*») [27, *87*]. В данном случае понятие модуляции следует трактовать в старом понимании слова как изобилие мелодического начала, естественность и гибкость соединения разделов формы и мерное течение музыкальных событий.

Галуппи был очень плодовитым композитором. Ему приписывают 109 опер, много литургической и инструментальной музыки, в частности 175 сонат для клавишных инструментов. К этим цифрам нужно относиться с некоторой осторожностью. С одной стороны, архивные исследования по всей Европе регулярно обнаруживают ранее неизвестные рукописи; с другой, многие работы, приписываемые Галуппи, были ошибочно атрибутированы как его сочинения, а написаны современниками, в том числе и Вивальди[38].

Галуппи получил музыкальное образование у Антонио Лотти (1667–1740), первого органиста собора св. Марка в Венеции и уже в 16 лет сам был органистом в нескольких церквях. Так, с 1722 года он служил в приходе Санта Мария Формоза (*S. Maria Formosa*). На протяжении творческого пути Галуппи занимал различные должности в качестве органиста, *maestro di coro, maestro di*

[38] «Как и в случае с Вивальди, сегодня трудно определить точное количество написанного Галуппи для церкви. По всей видимости, оно было огромно, даже больше, чем упомянутые в энциклопедиях две сотни сочинений, причем в наше время ученые едва ли не ежегодно находят и атрибутируют новые рукописи» [217, *18*].

cappella. Так, в статье Д. Монсона в «*New Grove Dictionary of Music and Musicians*» упоминаются несколько фактов, подтверждающих длительные «взаимоотношения» Галуппи с органом. Помимо факта его трехгодичных занятий органом и контрапунктом с Лотти, отмечается, что по возвращении из России «композитор был занят весь год, играя на органе в венецианских церквях и руководя капеллой Сан Марко»[39] [342, *483–489*].

Венеция оставалась домом Галуппи в течение почти всей жизни, при этом он много путешествовал по Европе, работал в Лондоне (1741–1743) и Санкт-Петербурге (1765–1768). Рукописные источники его произведений разбросаны по пятидесяти девяти библиотекам и архивам Европы и даже Америки, что связано с наполеоновскими войнами, захватом и разграблением Венеции в 1797 году.

При жизни Галуппи было издано всего два сборника по шесть клавирных сонат каждый, оба опубликованы в Лондоне Джоном Уолшем (*John Walsh*). *Op.* 1 вышел из печати в 1756 году, *op.* 2 – тремя годами позже, в 1759. Другие сонаты или отдельные части были включены в антологии в 1750-х и 1760-х годах, в том числе в Нюрнберге.

В 1909 году итальянский музыковед Фаусто Торрефранка сделал первую попытку каталогизировать клавирные произведения Галуппи[40]. Этот список постепенно пополнялся на протяжении десятилетий на основе исследований, проведенных Чарльзом ван дер Борреном (1923, *Charles van der Borren*), Феликсом Раабе (1929, *Felix Raabe*), Хеддой Илли (*Hedda Illy,* 1969)[41], Давидом Пулманом (*David Pullmann,* 1972).

---

[39] В 1740 году Галуппи стал музыкальным директором в консерватории *Ospedale del Mendicanti*, которую он занимал до 1776 года, что привело его к созданию значительного количества духовной музыки. В 1748 году Галуппи также занял должность *vice-maestro* музыки в соборе Сан-Марко, а в 1762 году поднялся до должности *maestro di cappella*, которую он сохранял до конца своей жизни. Его авторитет был достаточным, чтобы договориться о продленных отпусках в Англии (1741–1743) и России (1765–1768). В 1761 году он был принят на должность *maestro di coro* в консерваторию *Ospedale degli Incurabili* и был повторно назначен туда после возвращения из России в 1768 году.

[40] *Torrefranca, Fausto. La Creazione della sonata dramatica moderna rivendicata all'Italia. Rivista Musicale Italiana,* 1910.

[41] *Galuppi, Baldassare, detto il Buranello.* Sonate per cembalo *Rev. and transcribed by Hedda Illy. Musiche vocali e strumentali sacre e profane sec. XVII-XVIII-XIX, no. 37. Rome: De Santis,* 1969.

Помимо опусов, изданных в Англии, наиболее известны римский манускрипт из библиотеки Академии св. Цецилии и ставшая достоянием музыкантов в 1985 году, благодаря Ф. Росси, венецианская рукопись из библиотеки консерватории «Бенедетто Марчелло», включающая, в том числе, 25 сонат Галуппи.

Кроме того, последним клавирным сочинением исследователи называют сборник из шести сонат, *«Passatempo al cembalo»,* написанный в 1781 году, который был преподнесен в дар жене наследника Российского престола Павла I Великой княгине Марии Федоровне, по случаю визита сановной четы инкогнито в Венецию под именами Графа и Графини Северных. Ссылаясь на итальянского музыковеда Альвизе де Пьеро, Е. Антоненко пишет: *««Passatempo al cembalo»* 1781 года является единственным автографом среди всей сонатной музыки Галуппи» [6, *102*].

На сегодняшний момент самый полный каталог сонат для клавишных инструментов составлен Франко Росси (*Franco Rossi,* 2006)[42]. Счастливое начало, положенное Ф. Торрефранка и насчитывавшее 51 сонату, почти за сто лет разрослось до 175-и опусов, каталогизированных Ф. Росси. Теперь нумерация сонат для клавишных инструментов Галуппи сопровождается латинской буквой «R» и номером, что соотносится с последним каталогом. В то же время некоторые исполнители предпочитают нумерацию по каталогу Х. Илли, который соответственно идентифицируется буквой «*I*».

Однако издать критически достоверное полное собрание клавирных сонат Галуппи, по мнению многих исследователей, задача до сих пор не из легких. Пока неизвестно, все ли манускрипты найдены и верно атрибутированы. Кроме того, нередки случаи, когда части сонат в нескольких рукописях упорядочены по-разному. Помимо этого, сонатный цикл одного сборника, содержащий определенную часть, в другом манускрипте может ее не иметь.

---

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

По мнению британского специалиста по итальянской музыке барокко М. Тэлбота, сонаты Галуппи не имеют никаких признаков написания для конкретного клавишного инструмента [393]. Из этого можно заключить, что решающими факторами являются вкус интерпретатора и предполагаемое назначение сонат в зависимости от фактуры и эмоциональной окрашенности тематизма и, в конечном счете, выбора оптимальной звучности в конкретный исполнительский момент.

Те факты, что клавесинные композиции Галуппи хорошо подходили для органа, непрерывность его деятельности как церковного органиста на протяжении всей карьеры, предполагают, что его многочисленные сонатные опусы если и не были задуманы, то, по меньшей мере, допускали исполнение на этом инструменте. Распространенные тогда обозначения предполагаемых инструментов – клавесина или даже фортепиано – не исключают других вариантов, таких как клавикорд или даже орган, в соответствии с традицией предшествующего века.

Возможно, органные сонаты игрались во время литургии, тем более, что некоторые из них представляют собой одночастные модели. Кстати, эта тенденция сочинения одночастных сонат продолжилась и в следующем столетии. При этом, в течение XVIII века органная музыка для литургии приобретала все более «светский» характер. Подчас церковные произведения становились откровенно оперными.

В этой связи по отношению к духовным опусам Галуппи у музыковедов рождаются, скорее, образно-театральные эпитеты. Так, И. Сусидко выразительно и ярко характеризует музыку «Рождественской оратории», написанную для службы в соборе Сан-Марко: «”Прелестные менуэты”, галантные танцевальные арии с оперными колоратурами и затейливыми каденциями, “охотничьи” кличи и зовы в хорах порою делают прочтение канонического текста мессы совершенно неожиданным. Славление Господа (*Laudamus te*) “утопает” в радостных “птичьих трелях”, возвышенная

гимничность уступает здесь место земной радости. Рассказ о крестных муках Христа (*Cruzifixus*) превращается в мажорный лирический дуэт»» [217, *19*].

Подобный «театрализованно оперный», почти развлекательный подход в рамках литургической практики дает основания полагать, что отдельные клавирные сонаты композитора, вероятно применявшиеся в богослужении и звучавшие в органной интерпретации, соответствовали музыкальной моде своего времени и отражали специфику галантного стиля. Это не противоречило тамошней атмосфере церковной службы, а отражало естественный порядок эволюционных процессов. «После обеда я зашел в новую церковь Джезуати, где услышал игру на органе одного из доминиканцев, отличающуюся необычным блеском исполнения. Это был, несомненно, стиль игры значительно более подходящий для клавесина, чем для органа, но по-своему мастерский и мощный» [27, *82*].

Сонаты Галуппи разнообразны по структуре. Количество частей в них колеблется от одной до четырех. Порядок частей тоже разнороден: быстро – медленно – быстро (Соната *C-dur*, R.A. 1.1.08) или медленно – быстро – быстро (Соната *D-dur*, R.A. 1.03.07), в то время как три части Сонаты *G-dur* (R.A. 1.11.28) вообще не имеют указаний темпа. Другие сонаты представлены в двух частях (Соната *d-moll*, R.A. 1.4.03), Соната *D-dur* (R.A. 1.3.15), а некоторые одночастны: *Andantino* (Соната *C-dur*, R.A. 1.11.18) или Соната *G-dur* (1.11.33)[43]. Зато стилистически все они выдержаны в одном ключе, их язык соответствует идиоматике галантного стиля. Материал, изложенный в правой руке, содержит основную часть мелодического тематизма, левая рука – в значительной степени ограничена сопутствующей, аккомпанирующей ролью, вызывая ощущение «рудиментов» *continuo*.

Ч. Берни встретил Галуппи во время своих путешествий и был полон восторга от его сочинений, назвав композитора «хорошим контрапунктистом»

[43] Все примеры сонат приводятся в соответствии с нумерацией, представленной в каталоге Ф. Росси.

[27, *87*], имея в виду хоровые сочинения. Стоит заметить, что в клавирных произведениях Галуппи это качество проявляется совсем не столь очевидно.

Однако есть некоторые исключения: одночастная соната *D-dur* (R.A. 1.3.17) – довольно «старомодное» произведение по вкусам того времени. Соната не просто включает элементы имитационной полифонии, она представляют собой почти классическую фугу, которую «освежают» смелые гармонические построения, а кодовый раздел увлекает импровизационным эпизодом, почти концертной каденцией, изложенной в правой руке над выдержанным органным пунктом левой, внезапно «сломанной» «неаполитанским» аккордом с последующим выходом в финальную каденцию.

Примечательна Соната *g-moll* (R.A. 1.12.01), состоящая из двух частей. Первой она выбивается из привычного ряда клавирных сочинений Галуппи. Состоит из двух разделов и открывается разделом *Largo*, опирающимся на «колонны» вступительных ярко диссонантных гармоний, хроматизация которых усилена эффектом задержаний. Эти гармонии должны были особенно терпко проявляться из-за неравномерной (среднетоновой) темперации органов, которая еще сохранялась в то время, особенно в Италии. Восходящие стремительные тираты, остро пунктирный ритм рождают драматическую образность, скорее, немецкого образца, столь не свойственную Галуппи.

Второй раздел этой части – фугированное, очень динамичное аллегро. По экспрессивному тонусу и тематическим характеристикам оно тяготеет, скорее, к генделевским традициям и представляет неожиданную грань дарования Галуппи. В этой музыке ощущается определенная эмоциональная приподнятость французской увертюры.

Вторая часть тоже не вполне типична для композитора, это «нервный» драматический менуэт с обилием мелких длительностей, который после нескольких первых тактов теряет свою танцевальную галантность и изящество, становясь взвинченной «вьюжной» токкатой, что усиливается во втором разделе бинарной формы. Эта соната определенно не соответствовала вкусам любителей нового модного стиля.

Многие сонаты композитора наполнены выразительной экспрессией, особенно в медленных частях, которые могли быть прекрасно реализованы на органе с использованием сольных регистров. Органы капеллы Сан-Марко давали такую возможность. Здесь было несколько инструментов: два главных располагались на галереях, их дополняли еще два маленьких органа. «У меня было очень удобное место на хорах у одного из больших органов. В этом органе есть педаль, но всего одна клавиатура» [27, *85*].

Это не ограничивало возможности органиста для интерпретации гомофонной музыки. Часто при наличии одного мануала его клавиатура была разделенной и имела самостоятельные регистры для дискантовой и басовой частей клавиатуры, то есть давала возможность исполнять гомофонную фактуру в разной тембровой краске, как солирующую мелодию и аккомпанемент даже в условиях одного мануала.

Многие из медленных частей циклов жанрово тяготеют к инструментальным ариям. Прекрасный пример такого рода – *Largetto*, открывающее Сонату *G-dur* (R.A.1.11.03), которое по спокойному характеру и возвышенному и проникновенному строю образности, особенно во втором разделе бинарной формы, вполне могло быть использовано в службе в момент *Elevazion*. Еще одно произведение такого рода - *Andante* Сонаты *g-moll* (R.A. 1.12.05) с щемяще-выразительной и очень затейливой мелодикой, наполненной традиционным барочным секвенцированием[44].

Интересен тот факт, что Галуппи в Сонате *G-dur* (R.A. 1.11.03) записал варианты реприз бинарной формы для обоих разделов. М. Тэлбот в своих примечаниях к записи Л. Гульельми предполагает, что это может быть связано с влиянием Карла Филиппа Эмануэля Баха [393], с которым Галуппи был знаком лично. Подобные варьированные репризы обнаруживаются и в первой

[44] Яркое и стилистически убедительное исполнение двадцати одной сонаты Б. Галуппи на двух органах итальянского мастера Гаэтано Каллидо осуществил в 2015 году Лука Скандали. *Galuppi: Organ Sonatas – Luca Scandali.* 2016. *Published by Brilliant Classics.* Он мастерски включил использование педали в мануальную партитуру сонат Галуппи.

части Сонаты *c-moll*[45]. Здесь встречаются и изложение мелодических фрагментов на длительно выдерживаемом басу, что фактурно и темброво вполне соотносится с органной спецификой.

При всей «галантности» тематизма Галуппи не слишком склонен к танцевальному тематизму. Достаточно редко, как во второй части сонаты *d-moll*[46] или в одночастной сонате *a-moll* (R.A. 1.15.02) могут проявляться черты сицилианы или менуэта. Подчас он не избегает натуралистической изобретательности, что свойственно его времени и наделяет мелодические идиомы ассоциациями с птичьими трелями, перекличками. Особенно выразительно, с ярким звукоизобразительным эффектом рулады представителей орнитологического мира воспроизводятся в камерной звучности четырехфутовых флейтовых регистров Сонаты *B-dur* (R.A. 1.16.10)[47].

Приложение. Рисунок № 12

В Сонате *D-dur* (R.A. 1.3.15) отчетливо слышится театральная природа фанфарных возгласов оркестровой увертюры «с ударами литавр», в органной версии подтверждаемая эффектами специальных регистров итальянского органа[48].

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 и стиль *belcanto*.

---

[45] Номер по каталогу Ф. Росси не найден.
[46] Номер по каталогу Ф. Росси не найден.
[47] Именно эта регистровка выбрана Л. Скандали в упомянутом диске.
[48] Диспозиции многих итальянских органов имеют некоторые экзотические шумовые регистры, напоминающие по звучанию оркестровые ударные инструменты. Среди них: *Tamburo* (называемый *rollante*) – барабан, сходный по техническому устройству с тремоло и *Timpani* (тремоло литавр). Этот регистр представлял собой несколько низкозвучащих труб с незначительной расстройкой относительно друг друга и создающих своеобразное биение, довольно точно имитирующее настоящее оркестровое тремоло литавр.

§ 4. Органная соната в творчестве К. Ф. Э. Баха: воплощение стилистики немецкого Empfindsamkeit

Один из знаменитых современников Б. Галуппи в Германии – не кто иной, как второй из наиболее талантливых сыновей великого отца, «берлинский» или «гамбургский» Бах – Карл Филипп Эмануэль (1714–1788). Он и Галуппи были не просто великими современниками, но, безусловно, уважающими и ценящими друг друга музыкантами. Известно, что по пути на службу ко двору русской императрицы Екатерины Великой в Санкт-Петербург Галуппи посетил К. Ф. Э. Баха в Берлине в 1765 году.

На протяжении второй половины XVIII века Филипп Эмануэль получил гораздо большее признание как композитор, чем отец. Его репутация во многом основывалась на произведениях для клавишных инструментов. К. Ф. Э. Бах также снискал славу и как великолепный исполнитель на струнных клавишных инструментах – клавесине, клавикорде и фортепиано. Остались свидетельства о его блестящих выступлениях и непререкаемом авторитете в этой сфере. Общеизвестен факт, что вскоре после вступления Фридриха на прусский престол в 1740 году К. Ф. Э. Бах был официально назначен первым придворным клавесинистом. Эту должность он занимал почти 30 лет.

Трудно сказать, насколько хорошо он играл на органе. Хотя невозможно представить, чтобы сын самого Иоганна Себастьяна не был превосходно образованным органистом. Известно, что в 1733 году старший сын великого лейпцигского кантора, Вильгельм Фридеман, в 22 года получил должность органиста в церкви св. Софии (*St. Sophia's Church*) в Дрездене. Девятнадцатилетний Эмануэль, который подал заявку на должность органиста Венцелькирхе (*Stadtkirche St. Wenzel*) в Наумбурге в 1734 году, успеха не имел, возможно потому, что у него не было достаточного опыта. В 1753 году он подал заявку на должность органиста в Иоганнискирхе (*Johanniskirche*) в Циттау. Но вновь попытка оказалась безуспешной.

Карьера К. Ф. Э. Баха развивалась в другом направлении, и орган сыграл относительно небольшую роль в его жизни. В 1768 году в Гамбурге, возможно, крупнейшем органном городе Германии, он занял последний и самый важный пост в своей карьере. К тому времени его органная техника давно увяла, и Ч. Бёрни сообщает, что во время его визита в Гамбург в 1772 году Бах высказывался в том смысле, что «так давно забросил игру на органе, что, по его словам, отвык от педали, а в Германии это считается настолько важным, что там нельзя прослыть настоящим органистом, если не умеешь пользоваться педалью» [27, *237*].

Хотя К. Ф. Э. Бах оставил значительный объем клавирных сонат, единицы написаны специально для органа. Многие эксперты считают, что некоторые из них потеряны. Сохраняются вопросы и по поводу сохранившихся циклов. Только один из них существует в рукописном варианте и находится в коллекции принцессы Анны Амалии Прусской, младшей сестры Фридриха Великого.

Каталог произведений Баха начала XIX века, составленный шверинским органистом И. Г. Я. Вестфалем (*Johann Jacob Heinrich Westphal*)[49], содержит информацию о том, что все шесть органных сонат и Прелюдия были написаны для принцессы Анны Амалии Прусской, младшей сестры Фридриха Великого. Принцесса, которая никогда не была замужем, посвящала много времени изучению композиции и игре на различных клавишных инструментах, скрипке и флейте. В ее ближайшем музыкальном окружении находился и один из

[49] Иоганн Якоб Генрих Вестфаль (1756-1825), органист из Шверина и коллекционер музыки, создал собрание рукописей, также он коллекционировал книги о музыке и портреты музыкантов. Кроме покупок, он копировал произведения и заказывал партитуры рукописей непосредственно у самих композиторов, таких как К. Ф. Э. Бах. Изюминкой коллекции является набор из более чем 650 рукописей К. Ф. Э. Баха**,** более 420 рукописей Г. Ф. Телемана**.** Вестфаль переписывался непосредственно с Бахом в последние годы его жизни, а также с его вдовой и дочерью после смерти Баха, пытаясь установить полноту и правильность его коллекции. В этом ему помогла публикация каталога сочинений Баха NV 1790 г., что позволило ему расположить свою коллекцию сочинений в хронологическом порядке. Коллекция Вестфаля включает рукописный каталог сочинений К. Ф. Э. Баха. После смерти Вестфаля в 1835 году коллекция была продана Франсуа-Жозефу Фетису, первому директору Королевской консерватории Брюсселя, от которого она перешла в библиотеку Брюссельской консерватории.

последних талантливейших учеников И. С. Баха, ее учитель Иоганн Филипп Кирнбергер (*Johann Philipp Kirnberger*, 1721-1783).

Очень значительным для нее оказался 1755 год: она была назначена аббатисой Кведлинбургской и получила для домашнего музицирования новый орган, созданный Эрнстом Юлиусом Марксом и Иоганном Петером Мигендтом (*Julius Marx und Johann Peter Migendt*). Первоначально инструмент был установлен в берлинском особняке принцессы. Инструмент сохранился и позже был перенесен в церковь Благой вести (*Zur frohen Botschaft*) в пригород Берлина Карлсхорст (*Berlin-Karlshorst*).

Орган был заказан у ведущего берлинского мастера П. Мигендта. Тем не менее, Э. Ю. Маркс, который работал на Мигендта (и был его зятем), пронумеровал этот орган как Opus 1. Вполне вероятно, что инструмент на самом деле был построен Марксом и был тем инструментом, который положил конец его работе в качестве подмастерья Мигендта.

Утверждение, что органные сонаты К. Ф. Э. Баха были написаны для принцессы Анны Амалии, получило широкое распространение и выглядит достаточно правдоподобно, благодаря многим музыкантам из баховского окружения, в частности, И. Н. Форкелю, другу и корреспонденту К. Ф. Э. Баха и первому биографу И. С. Баха.

Известно, что однажды Бах уже продемонстрировал свое желание доставить удовольствие Амалии и посвятил ей опубликованный сборник: первый том «*Сонат с различными репризами*», *Wq* 50/ H.136-139, 126, 140. Амалия очень уважала К. Ф. Э. Баха, и когда он уехал из Берлина в Гамбург, она присвоила ему титул «почетного капельмейстера». Однако одно или два загадочных обстоятельства ставят под сомнение предположение, что Бахсочинил всю группу из шести органных сонат специально для принцессы Амалии[50].

[50] Детальному анализу этой почти детективной истории посвящена статья Даррелл Берг [256, *477-519*].

Главное сомнение заключается в следующем. В библиотеке, которую Амалия завещала Гимназии Иоахимсталя (*Joachimsthal Gymnasium*), нет коллекции из семи органных композиций[51], хотя посвященная ей копия «Сонат с различными репризами» бережно хранится в этой библиотеке. Никаких упоминаний об органной коллекции нет ни в одном из каталогов библиотеки Амалии (первый из нескольких каталогов был составлен в 1782 году, за пять лет до ее смерти). Фактически, в *Amalienbibliothek* сохранилась только одна из сонат для органа К. Ф. Э. Баха.

Современные исследования, в частности, проведенные редакционной коллегией и непосредственно редакторами тома, посвященного органной музыке К. Ф. Э. Баха из Полного собрания сочинений композитора, осуществляемого Гуманитарным институтом Паккарда[52], позволяют констатировать следующее. Письмо К. Ф. Э. Баха от 5 апреля 1785 года к неизвестному корреспонденту подтверждает, что он написал, по крайней мере, одну из своих органных сонат для Амалии.

Рассматриваемую сонату идентифицируют как *Wq* 70/2[53]. И. Н. Форкель так комментирует четыре сонаты *Wq* 70/6, 70/5, 70/3 и 70/4: «NB. Эти четыре

---

[51] Имеются в виду шесть сонат и Прелюдия для органа.

[52] *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 критическое издание произведений композитора. Проект реализовывается длительное время. Первые тома появились в 2005 году, а к 300-летию Баха в 2014 году оно было готово более чем наполовину, тогда уже вышло около 60 томов из запланированных 115-и. По состоянию на май 2018 года опубликовано более 80 томов.

[53] Существуют два основных, составленных в XX веке, каталога сочинений К. Ф. Э. Баха. Один из них сделал Альфред Камиль Воткен (*Alfred Wotquenne,* 1867-1939) – бельгийский музыкальный библиограф, библиотекарь,музыковед. Он учился в Королевской консерватории в Брюсселе. С 1896 по 1918 год он был библиотекарем консерватории, реорганизовал обширные фонды библиотеки. Самым значительным достижением Воткена является его библиография сценических произведений Б. Галуппи (1900), К. В. Глюка (1904), всех сочинений К. Ф. Э. Баха (1905). После публикации справочника *Wotquenne A. Catalogue thématique des œuvres de Charles Philippe Emmanuel Bach (1714–1788). Breitkopf & Härtel, Leipzig (1905)* произведения К. Ф. Э. Баха обозначались аббревиатурой Wq и следующим за ней номером опуса. Этот справочник во многом основан на трудах И. Я. Вестфаля. Исправленная, более поздняя версия Эрнеста Юджина Хельма (род. в 1928 г.) преобладала только с 1989 года; по этому каталогу сочинения К. Ф. Э. Баха отмечены буквой H и порядковым номером.

органных соло были написаны для принцессы, которая не умела играть на педали. В этом нет ничего сложного, хотя у нее был прекрасный орган с двумя мануалами и педалью, сделанный для нее, и она любила играть на нем» (цит. по: [372, *IV*]). Редакторы и авторы предисловия к тому органных сочинений К. Ф. Э. Баха А. Ричардс и Д. Йесли, предполагают, что этот комментарий о происхождении сонат был предоставлен И. Н. Форкелю самим Бахом вместе с четырьмя опусами, которые Бах, вероятно, послал ему в 1775 году.

Что касается сонаты *A-dur Wq* 70/1 H 133, то она попала в разряд органных сочинений из-за ошибки, а, может быть, намеренности И. Г. Я. Вестфаля, который включил ее в свой каталог как органное сочинение. И этот «шлейф» органности благодаря недостаточно критичному подходу Воткенна так и тянулся за ней. Не фигурирует она и в разделе органной музыки в новейшем Полном собрании сочинений композитора, издаваемом Гуманитарным институтом Паккарда. Тем не менее, со времен Вестфаля сонату играют на органе, и она включена в современные критические редакции органных произведений К. Ф. Э. Баха, в том числе выпущенной в издательстве Peters[54].

Однако эта соната в ее клавирной версии (также известная как Wq 65/32 /H 135) была впервые опубликована в IX томе антологии «Избранные произведения для клавира», издаваемой в Нюрнберге Иоганном Ульрихом Хаффнером (1762–63) (*Partie IX of Johann Ulrich Haffner «Paruvres mêlées»*)[55]. Соната была написана Бахом в Цербсте в 1758 году, куда он бежал, когда русские войска, входившие в антипрусскую коалицию, угрожали захватить Берлин[56]. С незначительными изменениями она впервые появилась в нюрнбергском издательстве Хаффнера. Несколько позже К. Ф. Э. Бах дописал

[54] *Bach C. Ph. E. Orgelwerke*. B. I. 6 Sonaten Wq 70/1-6. *Herausgegeben Fedtke T. Lepzig: Edition Peters,* 1968.

[55] Иоганн Ульрих Хаффнер (1711–1767) – ведущий музыкальный издатель Нюрнберга середины XVIII века. Фирма специализировалась на фортепианной и камерной музыке немецких и итальянских композиторов, в том числе К. Ф. Э. Баха и Д. Скарлатти. За 25 лет работы в качестве издателя Хаффнер выпустил около 150 работ, все первые издания. (см. подробнее: [309]).

[56] Речь идет о Семилетней войне, одном из самых масштабных конфликтов XVIII века, основное противостояние в котором происходило между Австрией и Пруссией.

варианты реприз для первой части и добавил украшения для двух последующих. Позднее Вестфаль сделал раннюю копию сонаты для своей коллекции и по нескольким, только ему известным причинам включил ее в каталог среди других органных сонат К. Ф. Э. Баха [257].

Если говорить о собственно органных сонатах, то при жизни композитора была опубликована только Соната *B-dur, Wq* 70/2, хотя Бах, по-видимому, не был уверен, что она действительно появилась. Его комментарии по этому поводу весьма противоречивы. В письме от 3 июня 1775 года он написал И. Н. Форкелю о том, что печатный вариант не выпускался, поскольку издатель умер в процессе его подготовки. На самом деле случилось следующее: И. У. Хаффнер, который готовил публикацию, умер в 1767 году, до того, как был выпущен том, в котором должен был появиться этот опус. Спустя некоторое время публикация состоялась, сборник был напечатан в 1770 году Адамом Вольфгангом Винтершмидтом, который возглавил нюрнбергское нотное издательство после смерти И. У. Хаффнера.

Органная коллекция под названием «*Preludio e Sei Sonate pel Organo composte dal Signor Carlo Filippo Emanuele Bach»,* была опубликована Иоганном Карлом Фридрихом Рельштабом[57], берлинским издателем без указания года выпуска сборника. В качестве даты публикации обычно указывается 1790, некоторые исследователи допускают 1791.

В 1786 году издатель вызвал резкое негодование Баха, когда демонстративно опубликовал несанкционированную версию «Сонат с различными репризами». Около 1790 года Рельштаб собрал посмертную коллекцию органных произведений К.Ф.Э. Баха, которая включала Прелюдию *D-dur*, пять сонат, которые в начале XX века по каталогу Воткена обрели порядковый номер *Wq* 70. В издании Рельштаба не было первой сонаты *Wq* 70/1

[57] Иоганн Карл Фридрих Рельштаб (*Rellstab I.,* 1759–1813) – немецкий музыкальный деятель, критик и издатель, в музыкальной жизни Берлина занимал очень авторитетные позиции. Учился у И. Ф. Агриколы и К. Ф. Фаша. Планировал продолжить музыкальное образование у К. Ф. Э. Баха в Гамбурге. Владелец доставшейся от отца типографии, а потом и музыкального издательства. Его сын Людвиг Рельштаб – поэт и музыкальный критик, автор стихов знаменитой песни Ф. Шуберта «Серенада».

(*H* 133) A-dur. Вместо нее в изданном собрании появилась Соната *d-moll*, *Wq* 69/*H* 53, написанная для клавесина в 1747 году. Для органной интерпретации она была транспонирована из *d-moll* в *c-moll*. Тональность органной сонаты *a-moll Wq* 70/4 также опустилась на тон в *g-moll*. В других сонатах Рельштаб сделал октавные транспозиции некоторых высоких нот, которые, по его мнению, были вне диапазона большинства домашних органов того времени.

Звуковысотный объем мануалов органа Амалии был исключительным для того периода, он простирался от «*C*» большой до «*f*» третьей октавы. Он стандартен для романтических и современных органов, но подобного диапазона практически не существовало у немецких инструментов середины XVIII века. При перемещении отрывков, которые выходят за рамки обычного для того времени объема – «*C*» большой – «*c*» третьей октавы, издание сонат Ф. Рельштаба предоставляет возможное решение для тех исполнителей, которые хотят сыграть эту музыку на старых инструментах.

Как и несанкционированное издание 1786 года, вышедшее после смерти композитора, собрание органных сонат 1790 года было небрежным. В предисловии Ф. Рельштаба утверждалось, что все работы в коллекции написаны для принцессы Амалии. Сейчас невозможно достоверно утверждать – был ли Рельштаб первоначальным автором этой версии[58].

Независимо от исторической правды, претензия издателю в его выборе Сонаты *Wq* 69/*H* 53 как заменителя сонатного цикла *Wq* 70/1 иллюстрирует адаптируемость произведений Баха для любых клавишных инструментов. Здесь сочинение, изначально предназначенное для клавесина, было приспособлено для органа, транспонировано на тон. Большинство современников Рельштаба согласились с утверждением, что эта соната была одной из сочиненных для принцессы Амалии, и никто не ставил под сомнение ее пригодность для органа. Популярность сонат подтверждается их широким распространением, как в

[58] Любопытный факт, что вокруг 1790 года (точная дата издания не известна) Ф. Рельштаб опубликовал в Берлине свою трехчастную органную сонату. *Giovanni Carlo Federigo Rellstab. Sonata pel Organo e Clavicembalo. Berlino*.

рукописях, принадлежащих любимым переписчикам К. Ф. Э. Баха, так и сделанных рукой музыкантов за пределами его непосредственного круга.

Хотя К. Ф. Э. Бах достаточно скрупулезно подходил к определению инструментов в своих каталогах, во многом утилитарный дух музыкантов XVIII века позволил бы этому репертуару быть сыгранным на любом доступном клавишном инструменте. Вопросы «уместности» возможных инструментов для сонатных циклов гораздо больше волнуют современных исполнителей, чем современников самого К. Ф. Э. Баха.

Все шесть сонат (*Wq* 70 / 1-6)[59] предназначены для интерпретации без использования педали и не слишком виртуозны, хотя и представляют некоторые технические трудности. Они обладают ярко выраженным камерным качеством. Это объясняется, в первую очередь адресатом этих сочинений и спецификой инструмента, для которого б*о*льшая часть этих сонат и была написана. Не следует забывать, что они были предназначены для домашнего органа, хотя и располагавшего двумя мануалами, педалью и 25 регистрами, среди которых был язычковый педальный *Posaune* 16’.

Это был достаточно крупный инструмент, особенно учитывая его местонахождение и предназначение, подразумевающее домашнее музицирование принцессы. Его звуковая палитра, представленная, в том числе, четырьмя красочными 8’-футовыми регистрами на первом мануале (среди которых *Viola di Gamba, Flauto dolce*), поощряла интимную выразительность, которая вполне могла быть главным аспектом игры как Анны Амалии, так и самого К. Ф. Э. Баха.

В двух недатированных письмах к сестре Вильгельмине, написанных примерно в это время (середина 50-х гг.), принцесса полна энтузиазма по поводу инструмента: «отличные новости, моя дорогая сестра – они интересны для меня, не очень для вас. Сегодня я впервые играла на своем органе. Графиня Шверин [хофмейстерин Амалии] говорит, что это немного шумно – это

[59] Оставаясь верными традиции каталога А. Воткена, как органные в работе рассматриваются шесть сонатных циклов К. Ф. Э. Баха.

естественно, но звук очаровательный. Я прошу Вас рассказать это моим братьям – это доставило мне настоящее удовольствие. Мальчишки на улице не собирались вокруг, хотя балкон был открыт. Это доказывает, что у инструмента нет той громкости, которая типична для церковных органов. Мне очень хочется аккомпанировать каждому из моих братьев в соло и быть уверенной, что их континуальная партия не отличается на полтона ... Амели, органистка».

Второе письмо не менее эмоциональное: ««Гийом (считают, Август Вильгельм (1722–1758), ее второй по старшинству брат – *Т. Б.*) расскажет вам, что он присутствовал на инаугурации моего органа. Я подхожу к нему каждый день после обеда – это единственное упражнение, которое я позволяю себе, единственное, что доставляет мне удовольствие» (цит. по: [256, *481*]).

Камерность сонат связана не только с прикладными задачами. Это их качество объясняется приверженностью К. Ф. Э. Баха к немецкому варианту галантного стиля, так называемому *Empfindsamkeit* или «чувствительному» стилю, одним из ярких представителей которого стал именно «гамбургский» Бах. Сопряженность с этой стилистикой стала более очевидной, особенно после того, как он покинул достаточно консервативный в своих музыкальных вкусах прусский двор и в 1768 году переехал в гораздо более космополитичный и культурно прогрессивный Гамбург. Однако и в берлинский период поэтика «чувствительности» озаряла своими «всполохами» клавирное творчество второго сына Баха.

Отдавая предпочтение сближению элегантности и страсти, а не уравновешенности и упорядоченности, эстетика *Empfindsamkeit* пыталась создать прямую эмоциональную связь между музыкантом и слушателем. «Галантный стиль оказался способным выражать чрезвычайно значительное содержание внутри присущего ему топоса, и еще более разнообразное - в сочетании с другими топосами классической музыки. В первую очередь, здесь нужно назвать "чувствительность" (*Empfindsamkeit*), возникшую почти одновременно с широким распространением галантности и иногда теснейшим образом связанную с последней» [12, *17*].

К. Ф. Э. Бах и другие композиторы, тяготевшие к Empfindsamkeit, верили в избегание крайних состояний, предпочитая выражать тонкие оттенки эмоций и изменения настроения или чувств, часто в быстрой последовательности. Барочная идея единого управляющего музыкой аффекта постепенно заменялась выражением тонких оттенков эмоций и изменений настроения или чувств музыкальными приемами, используемыми для их достижения. В. Чинаев определяет баховскую поэтику *Empfindsamkeit* с позиций «экспрессии спонтанного чувства, парадоксальной выразительности языка, алогичного в своих «вольностях», и наряду с этим глубинности личностных рефлексий, сколь экстатичных, столь же и меланхоличных» (см. подробнее: [236, *61*]).

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, «оживил», по-своему «присвоил» и «германизовал» вполне адаптировавшийся к тому времени в Европе итальянский галантный стиль, и к 1755-60 годам он стал по-настоящему знаменитым и смог получить значительный доход от продажи своих произведений, что позволило некоторым западным исследователям характеризовать Баха как успешного бизнесмена.

Взгляды на исполнительское искусство К. Ф. Э. Бах изложил в своем легендарном трактате «Истинное искусство игры на клавире» (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen)*, ставшем наряду с работой Й. Кванца[60], одним из самых важных музыкальных трудов своего столетия. Его первая книга была опубликована в 1753 году, ее переиздание вышло в 1759 году, а исправленная

[60] *Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu schpilen: Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin,* 1752.

версия появилась в 1787[61]. Сегодня именно этот труд считается главным источником аутентичного знания по аппликатуре, орнаментике, игре *continuo* и импровизации на клавишных струнных инструментах в XVIII столетии.

В этом же трактате композитор сформулировал основы поэтики «чувствительного мира» нового клавирного искусства, где «страсти разгораются и затихают непрерывной чередой» [25, *296*]. При этом, успех К. Ф. Э. Баха как композитора, несомненно, являлся результатом его умения на протяжении всей карьеры сопоставлять, когда ему это необходимо, подчас противоположные элементы нескольких стилей – галантного, «чувствительного» и «старомодного» полифонического. Органные сонаты достаточно естественно и убедительно отражают этот синтез, безусловно, с приоритетом взволнованности и тончайшей градации эмоциональной чуткости *Empfindsamkeit*.

Характерные языковые компоненты этого стиля очень схожи с галантной манерой письма. Многие исследователи отмечают, что музыкальные идиомы *Empfindsamkeit* в значительной степени являются переработкой, усилением или даже преувеличением элементов галантного стиля. По мнению авторитетного американского музыковеда, профессора Стэнфордского университета Л. Ратнера, ключевым элементом *Empfindsamkeit* является его интимная, очень личная, сентиментальная манера высказывания. Ссылаясь на клавишную музыку К. Ф. Э. Баха, как наиболее яркого представителя стиля, Л. Ратнер обозначает ряд наиболее показательных характеристик: быстрые и частые изменения настроения, ломанные мелодические фигуры, прерывистое «рваное» течение музыкальной мысли, сложная орнаментика, преувеличенные внезапные паузы, хроматизация гармонии [369, *22*].

В контексте данного исследования этот ряд характеристик можно продолжить. Среди элементов, составляющих квинтэссенцию стиля К. Ф. Э. Баха, следует выделить:

---

[61] Вторая книга трактата вышла в 1762 году, «когда известность Баха была прочно закреплена двумя изданиями первой книги» [245, *13*].

- сильные, но краткие эмоциональные всплески, быстрые смены настроения,

- частое применение апподжиатуры (неприготовленного диссонирующего задержания с последующим разрешением в один из основных аккордовых тонов) как мелодического мотива вздоха,

- доминирование хореических мотивов, преимущественное разрешение мотивов на слабую долю,

- короткие фразы,

- использование разнообразных, постоянно меняющихся ритмических формул, коротких пунктирных фигур, триолей, ассиметричных пассажей, что ведет к ощущению нестабильности, беспокойства, трепета,

- особый вкус к гармоническому и мелодическому хроматизму; модуляциям, нетипичным мелодическим поворотам,

- неожиданная смена динамики, частый эффект динамического «эхо», тяготение к внезапным акцентам сфорцандо,

- частая смена фактуры – от контрапунктической до привычной гармонически-гомофонной и даже унисонной,

- обилие и роскошь орнаментики, но с тем отличием от галантного стиля, что *в Empfindsamkeit* весь комплекс украшений трактуется как неотъемлемая часть мелодической линии, а не дополнение к ней.

К сочинению органных сонат К. Ф. Э. Бах пришел как автор двух, уже значительных сборников из шести клавирных циклов: «Прусских» сонат *Wq* 48/H 24–29 (напечатанных в 1742 году) и «Вюртембергских» сонат *Wq* 49/H 30–34, 36 (предназначенных для ученика Баха Карла Евгения Вюртембергского и напечатанных в 1744 году). Они образуют заметную веху в истории клавирной музыки, поскольку уже здесь практически начали формироваться черты баховского *Empfindsamkeit*, но пока еще теоретически не декларируемого. В этих сборниках Бах вполне системно показал, как можно писать эффектную клавишную музыку, освобожденную от сюитной традиции. Необычайное значение, придаваемое этим сборникам даже современниками

Баха, очевидно из того факта, что «Вюртембергские сонаты» продолжали переиздаваться в Вене и Пеште около 1800 года. Бах довольно рано установил в этих сборниках базовый трехчастный сонатный цикл с быстрыми открывающими и финальными частями и медленной центральной – в соответствующей тональности[62].

Все приметы стиля, который Бах разработал для струнных клавишных инструментов, в полной мере применимы к сонатам для органа. При этом, нельзя не отметить, что типичные его черты чередуются с элементами, которые в определенной мере «делают уступки» традиционным органным приемам. Среди наиболее очевидных – длинные ноты, почти недоступные возможностям клавишных струнных инструментов. Четырнадцати и двенадцати-четвертные органные пункты в сопрано первой части Сонаты № 4 a-moll (тт. 26-30, 36-39) невозможно себе представить даже в условиях исполнения на знаменитом зильбермановском клавикорде, счастливым обладателем которого был К. Ф. Э. Бах. Его восторженный поклонник И. Ф. Рейхардт (1751–1814)[63] восхищался умением музыканта интерпретировать длинные ноты на этом инструменте: «Это, пожалуй, возможно лишь на прекрасном зильбермановском клавире…» (цит. по: [181, *35*]).

При безусловной приверженности Баха гомофонным принципам мышления в клавирной музыке он не отказывается от фрагментов контрапунктической выразительности, правда, ограничивая себя возможностями трех голосов. Идея камерности, интимности не должна быть нарушена богатством многослойной «отцовской» полифонии, при всем сыновнем пиетете и уважении. Такие «полифонические инкрустации» способствуют, в том числе, быстрому переключению настроения в сферу мимолетной меланхолии. В этой ситуации нередко возникают цепочки

---

[62] Безусловно, трехчастность не определяет все сонатные опусы в творчестве композитора, в котором имеются циклы с иной структурой, например, двухчастной. См. «Шесть собраний клавирных сонат, свободных фантазий с приложением нескольких рондо для знатоков и любителей» *Wq* 61.

[63] Иоганн Фридрих Рейхардт (*Reichardt J.,* 1751–1814) – немецкий музыкальный писатель, композитор, представитель берлинской певческой школы, испытывавший глубокий пиетет к личности и творчеству К. Ф. Э. Баха.

щемящих барочных секундовых задержаний, наиболее эффектно звучащие именно в органной интерпретации, как в первой части Сонаты № 3 F-dur (тт. 17-19, 52-54) или Сонаты № 6 (1 ч., тт. 22-24).

Приложение. Рисунок № 13

Вот как на это умение реагировали современники: «В патетических и медленных частях всякий раз, когда ему надо было придать выразительность долгому звуку, он умудрялся извлекать из своего инструмента буквально вопли скорби и жалобы, какие только можно получить на клавикорде и, вероятно, только ему одному» [27, *235*].

Некоторые контрапунктические фрагменты решены в духе органных трио-сонат старшего Баха. Имитационное секвенцирование двух верхних голосов, опирающееся на гармоническое движение баса в третьей части Сонаты № 3 (тт. 80-85), воспринимается как своеобразный намеренный композиторский «знак», маркирующий ушедшую эпоху, и вполне естественно применимый для органа.

Во второй части Сонаты № 6 (тт. 8-13) три голоса, кажется, обещают длительное развитие независимых контрапунктических линий в тактах 8-12, однако, к тринадцатому такту полифоническое трио вновь сужается до двухголосной фактуры, типичной для галантного стиля.

При тотальном отсутствии педали некоторые каденционные обороты в сонатах фактурно «выглядят» и звучат с полным ощущением объема и тембрового своеобразия большого инструмента. Тт. 22-26, завершающие первый раздел бинарной формы и, соответственно, финальные такты всей первой части (73-77) Сонаты № 6 *g-moll* базируются на выдержанном органном пункте в низком регистре, создающем педальный «граунд». Верхний пласт образуют полифонические секундовые и септимовые задержания, столь свойственные органной поэтике барокко.

Приложение. Рисунок № 14

Импровизационность – одна из ключевых примет композиторского мышления Баха, определила фантазийность его авторского высказывания: «Для

играющего на клавире легче всего овладеть чувствами слушателей импровизацией фантазий» (цит. по: [25, *296*]). Ряд исследователей, в т.ч. отечественных, акцентируют идею о заметном влиянии фантазийности, декларируемой свободы на сонатные опусы К. Ф. Э. Баха. Е. Ткаченко даже пишет о «жанровом «диалоге сонаты и фантазии в клавирном творчестве Баха» [220, *17*].

После достаточно длительных поисков в области сонатного жанра творческие эксперименты привели композитора к созданию так называемой свободной фантазии. Этот процесс усиливающегося, особенно к гамбургскому периоду, экспериментирования заметен в каждом новом опусе. «Эволюция баховского лексикона выразительности в сторону все большей его субъективизации и раскрепощенности бесспорна, что очевидно при сравнении “Прусских” и “Вюртембергских» сонат” (1740-е годы), еще отмеченных чертами барочно-риторической стилистики, со многими сочинениями из “Шести собраний клавирных сонат, свободных фантазий с приложением нескольких рондо для знатоков и любителей” *Wq* 61 (*Die Sechs Sammlungen on Sonaten, freie Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber*, 1779-1787), а также двух последних шедевров, созданных за год до ухода Баха из жизни, – свободной Фантазии *fis-moll* (*Wq* 67), названной самим автором “Чувства К. Ф. Э. Баха” *(“C. F. E. Bach Empfindungen”*) и “Прощанием с моим зильбермановским клавиром” (“*Abschied von meinem Silbermannidchen Claviere in einem Rondo*”, *Wq* 272)» [236, *63*].

Органные сонаты, написанные между этими «полюсами» отражают иную трактовку фантазийности, скорее, апеллирующую к барочной традиции, чем к разрыву с ней. Здесь, в первую очередь, следует упомянуть первую часть Сонаты *B-dur Wq* 70/2, которая несколько нарушает бинарный «стереотип» формы всех остальных сонат. Здесь нет репризных повторов разделов, хотя тональные тонико-доминантовые соотношения двух очевидных композиционных структур остаются. Тем не менее, это делает общую архитектонику части более цельной, чем в остальных циклах. Помимо этого,

основное тематическое значение имеет моторно-виртуозный материал, по своей фактурной природе тяготеющий, скорее, к барочным токкатным образцам. Он, в том числе, имеет скрыто-полифонический контур, столь типичный для токкатных форм Баха-отца. Тем более, что эта «формульность» фактуры усиливается унисонным изложением.

Помимо всех отмеченных черт, не может не обратить на себя внимание вполне жизнеспособный риторический подход, оставшийся очень естественным языковым элементом музыкального высказывания сына И. С. Баха. Достаточно подробно об этом пишут американский музыковед Д. Берг [256] и отечественный исследователь, изучающий специфику воплощения риторической системы в клавирной музыке барокко В. Носина [174].

В материю сонат композитора риторические фигуры встраивается более чем органично по принципу «готового» слова, о котором писал А. Михайлов в работе «Языки культуры» [163]. Частыми риторическими элементами становятся: *catabasis* нижнего голоса (тт. 33-35 первой части Сонаты № 2; тт. 3-7, 39-51 1 ч. Сонаты № 5), сопрягающийся с секундовыми или септимовыми задержаниями двух верхних; *passus durisculus*, усиливающий драматические оттенки настроения (Соната № 2, 2 ч., тт. 20-26 – нижний голос; Соната № 6, 1 ч. – тт. 5-6 – верхний голос, тт. 7-9 – нижний).

Приложение. Рисунок № 15

Tmesis – часто используемая фигура, воплощаемая Бахом в различных модификациях. Это типичный для композитора прием «рассечения» материала, особенно в зоне аккордовых восклицаний, дробящих эмоциональное и фактурное единство тематизма. Он показательно применен в основной теме первой части Сонаты № 6, где смягченно-танцевальное синкопированное изложение первого двутакта «ломается» под натиском артикуляционно подчеркнутых резких аккордов, остановленных паузой-*tmesis*, для последующего закругленного завершения первого предложения главной музыкальной мысли. Бесконечные ламентозные *suspiratio,* особенно

характерные для инструментальных арий вторых частей, почти тотально пронизывают ткань органных циклов Баха.

Очевидно, что эти «жесты» уважения к вековой национальной немецкой органной традиции, быть может, и становятся опосредованными «реверансами» в сторону отцовского наследия, к которому сын относился с большим пиететом, но часто оказываются мимолетными. В основном, музыкальная ткань сонат наполнена идиомами, определяющими как баховский индивидуальный экспериментальный стиль, так и характеризующими комплекс выразительных черт стилистики и поэтики *Empfindsamkeit* в целом.

Стилистически «топос чувствительности» Л. Кириллина связывает с музыкальным театром и некоторыми жанрами барочной инструментальной музыки, в том числе фантазии и «большой» органной прелюдии. «Сутью же остается принцип самовыражения личности, позволяющий композитору сознательно пренебрегать писанными и неписанными правилами: стройностью формы, логикой гармонического и тематического развития, единообразием фактуры, обоснованностью и сбалансированностью контрастов. У некоторых авторов (в частности, у сыновей И. С.Баха) эти черты можно понять как "рудименты" фантазийного стиля Барокко; у других, не столь кровно связанных с предыдущей эпохой, первопричиной подобных явлений был, вероятно, именно культ Чувствительности» [112, *26*].

Представляется, что для К. Ф. Э. Баха в его трактовке органной сонаты в стилистике *Empfindsamkeit* равновеликое значение имели обе причины – как генетическая память прошлого, так и новое эмоциональное ощущение постбарочной эпохи. Ведь «музыка едва успела освободиться от чрезвычайно богатого, но крайне обременительного наследия барочной поэтики» [112, *25*].

Своего рода переходную модель от барочной органной сонаты, которая в первой половине столетия проявилась в нескольких циклических вариантах в творчестве И. С. Баха и Т. А. Фолькмара, к сонатам «в новом стиле», ярче всего представленном в наследии К. Ф. Э. Баха, демонстрируют «Двенадцать сонат для органа и клавира» тюрингского теоретика и композитора Георга Андреаса

Зорге (*Geor Andreas Sorge,* 1703-1778)[64]. Сонаты имеют авторский подзаголовок *«im neuen Styl»,* вероятно, подразумевавший отказ от эстетики теории аффектов, которую Зорге публично отвергал и его намерение приблизиться к новым музыкальным тенденциям, отказавшись от тяготивших его норм барокко. Композитор создавал сонаты около 1745 года, они были напечатаны в Нюрнберге и стали «ровесницами» «Прусских» (1742) и «Вюртембергских» (1744) сонат К. Ф. Э. Баха.

Дав столь смелый заголовок, Зорге, скорее, польстил своим композиторским амбициям[65]. При обращении к его сочинениям внимательный исследовательский взгляд отмечает, что тяготившие композитора, но не изжившие себя традиции барокко явственно ощущаются в ряде черт сонатных циклов. Приближение к галантному стилю заметно в коррекции органной фактуры, ее разрежении до преимущественно прозрачно двухголосной, наличии мелодически и ритмически прихотливой мелодики, иногда весьма живой по характеру[66], хотя еще достаточно барочно идиоматичной (формульной), ориентированности на гомофонно-гармоническое изложение, которое постоянно «сбивается» на фактуру «рождаемую» генерал-басом, который отчетливо формирует левая рука.

Полифоничность мышления концентрируется в трехголосных финальных фугах, которые становятся своеобразным «знаком» структуры этих трех или четырехчастных циклов, они маркируют барочную преемственность Зорге. Циклы имеют ярко выраженную тональную драматургию, но, при этом, не избежали «реликтовых» признаков сюитности, выражающихся во введении дополнительных частей, например, арий, обозначенных самим автором, в то время как другие части циклов имеют только указания темпа. Образный строй этих сочинений, их серьезность и сосредоточенность по большей части так же вызывают, скорее, ассоциации с барочной поэтикой.

---

[64] *XII Sonaten vor die Orgel und das Clavier im neuen Styl gesetzet von Georgio Andrea Sorgio*.
[65] Зорге был членом Мицлеровского Общества, куда несколько ранее входил и И. С. Бах.
[66] См. основную тему первой части Сонаты № 2 *F-dur*.

Каков же профиль органной сонаты в XVII-XVIII веках? Очевидно, что в эти столетия она не вписывается в жанровый органный мейнстрим. Скорее, приспосабливается к условиям музыкального бытования и среды, довольно остро реагирует на музыкальные «нужды» своего времени, отвечая на «запросы» духовной или светской ситуации и соответствие стилевой парадигме, меняя свой профиль от раннего барокко до галантного стиля в итальянском воплощении или взрывной фантазийности и сентиментальности немецкого *Empfindsamkeit.*

Вряд ли определенную модель, которая была создана в рассматриваемый период (промежуток примерно в полтора столетия) и оказалась в поле нашего внимания – будь то соната И. С. Баха или его сына Карла Филиппа Эмануэля, А. Банкьери или Т. Ф. Фолькмара – можно назвать инвариантом жанра. Многие исследователи, в том числе С. Аверинцев, М. Арановский, А. Коробова солидарны в том, что «категория жанра подвижна», <…> подвержена принципиальным изменениям, исторически обусловленным» [3, *104*]. Жанр способен «сохраняться, приспосабливаться к изменяющимся условиям» [10, *5*].

Как видим, даже выйдя за пределы барочного «времени», его эстетики и поэтики, органная соната как жанровая категория остается достаточно прочно связана с традициями уходящей эпохи, вероятнее всего, благодаря семантической природе органного тембра и, в целом, исторической памяти самого инструмента[67]. Не менее заметна гибкость, мобильность и, в определенном смысле, экспериментальность (зачастую неосознанная) в композиторской работе с жанром во второй половине XVIII века в переходную эпоху галантного стиля.

Крайне важной и совсем нетипичной стороной становления органной сонаты является тот факт, что на протяжении примерно двухсот лет появилось

[67] «Целый ряд акустических, эстетических качеств органа и органной музыки "адекватен" принципам барокко...: это и приведенная к единству множественность тембров и голосов, и акустическая "глубинность", и "живописность" тембров, и т.д. Естественно, что именно в рамках стиля барокко немецкая органная музыка достигла своего расцвета» [77, *5*].

несколько разновидностей жанра, при отсутствии родовой модели. Да и ее жизнеспособность на протяжении этого времени оказалась весьма приблизительной. Вероятно, этот факт позволил одному из самых авторитетных исследователей клавирной сонаты барокко У. Ньюмену фактически исключить органные сонаты из корпуса сочинений, имевших значение для формирования сонатной традиции в сфере музыки для клавишных инструментов в XVIII веке [345]. В работе Ньюмана создается впечатление, что сонаты для струнных клавишных инструментов были единственными, которые действительно имели значение, поэтому существование сонат, предназначенных для органа, систематически игнорировалось.

Не за горами было время унификации жанра в области фортепианной музыки, но не для органной версии сонаты. Стабилизация жанра произойдет позже, уже в романтическом XIX столетии.

Глава II. Романтическое бахианство в европейской музыкальной культуре. Восприятие и развитие органных традиций И. С. Баха в Германии, Франции, Англии, Италии

§ 1. Орган в мировоззрении европейских романтиков

Музыкальное искусство, вставшее на путь секуляризации в XVIII веке, в последней четверти почти утратило интерес к органу – инструменту многовековой, по преимуществу, богослужебной традиции. Действительно, более, чем полвека – от нескольких последних десятилетий уходящего XVIII века до сороковых годов XIX – вряд ли можно назвать великой органной эпохой. Она закончилась. В Германии – со смертью И. С. Баха, во Франции – под ударами штормов Великой буржуазной революции, в Италии – подчинившись увлечению нации оперой. Как справедливо отмечает Л. Кириллина, «была пересмотрена вся система жанров и форм, и до неузнаваемости изменился сам звуковой облик музыки: инструменты и инструментальные составы, для которых писал Бах, ушли в прошлое – настала эра классического симфонического оркестра, струнного квартета, фортепиано...» [113].

Вытесненный из сферы активной музыкальной жизни Европы, но не порвавший с литургической практикой католической и протестантской церквей, приложивший колоссальные усилия, чтобы «выжить» в водовороте революционных катаклизмов Франции, орган, к середине XIX столетия, обретает «второе дыхание». Величие предыдущей эпохи ушло, но инструмент продолжал жить и развиваться, продолжали жить и развиваться жанры – традиционные или адаптирующиеся к современному бытованию инструмента.

Существуют несколько причин, объясняющих возвращение органа на музыкальную авансцену Европы. Это мотивы как эстетического, так и технического свойства. Начиная с третьего десятилетия, XIX век заявляет о возрождении органной культуры мощным ростом романтического

органостроения во всех европейских национальных школах – немецкой, французской, итальянской, английской[68].

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 снискал новый статус светского концертного инструмента. Орган получил определенную «независимость» своего бытования и с этого времени обрел возможность в значительной степени ослабить многовековую подчиненность церковному регламенту, выйти из-под тотального давления канона, постепенно переместиться в концертные залы, что способствовало мощнейшему жанровому обновлению, пересмотру репертуарных приоритетов, постепенному изменению восприятия инструмента не только композиторами и исполнителями, но и слушателями.

Ярким примером появления органа в светском пространстве стало грандиозное событие по установке инструмента выдающегося французского органостроителя А. Кавайе-Колля, построеннего в зале Дворца Трокадеро в 1878 году. Это архитектурное сооружение – один из символов Парижа, возводилось для мероприятий Всемирных выставок, которые с успехом проводились во Франции с 1855 года. В инаугурации органа приняли участие лучшие французские и бельгийские музыканты того времени – А. Гильман, С. Франк, Ш.-М. Видор, Э. Жигу, Ж.Н. Лемменс, К. Сен-Санс. Четырехмануальный инструмент впечатлял размерами и звуковыми возможностями, в том числе наличием 32-футового регистра в педали.

---

[68] Проблема романтического органостроения находит свое отражение в достаточно большом количестве отечественных и зарубежных трудов, поэтому в диссертации ей не уделяется отдельного внимания. Некоторые аспекты из области органостроения возникают по ходу рассмотрения основных вопросов исследования.

Одним из символов новой романтической эпохи в Германии стал, построенный почти на полвека раньше, гигантский для своего времени орган Э. Ф. Валькера. Он был установлен в 1833 году во Франкфурте-на-Майне. Этот инструмент, возведенный в *Paulskirche* (церкви св. Павла) с тремя мануалами, двумя педальными клавиатурами, семьюдесятью тремя регистрами и большим числом дополнительных технических приспособлений казался исполином, а его диспозиция некоторый период сохраняла статус образцовой. Звуковой образ этого органа на несколько десятилетий стал примером для создания немецких романтических органных опусов. В 50-е годы выдающиеся инструменты были построены Фридрихом Ладегастом в Мерзебурге и фирмой Адольфа Ройбке в Магдебурге. В Германии крупные органы по традиции почти до конца XIX века устанавливались в церквях и соборах.

Во Франции эру симфонического органа открыл А. Кавайе-Колль. Начав преобразования в области французского органостроения большим инструментом, возведенным в 1841 году в базилике аббатства Сен-Дени (*Basilica Saint-Denis*), спустя двадцатилетие он достигает звукового и технического совершенства в органах церквей Сан-Клотильд (*Sainte-Clotilde,* 1859), в которой с 1859 до 1890 года работал С. Франк, и Сен-Сюльпис (*Sainte-Sulpice*, 1862), месте музыкального служения Ш.-М. Видора.

Изменения итальянского инструмента в XIX веке, появление так называемого «театрального» органа, связано с деятельностью семьи ломбардских органных мастеров Серасси (*Serassi*), авторитет которых в Италии был сопоставим со значимостью органостроительной деятельности А. Кавайе-Колля во Франции.

В первой половине XIX века братья Серасси – Андреа, Алессандро, Карло, Джузеппе, Джакомо и Фердинандо образовали органостроительную фирму – *Fabbrica Fratelli Serassi (Serassi Brothers*), где центральные позиции занимал Карло Великий – «трудолюбивый, терпеливый, успешный гений» [350]. В 1838 году фирма Серасси закончила установку нового органа в Базилике св. Марии (*Basilica di Santa Maria*) в Пьяченце. Органы Серасси при

сохранении классических приемов североитальянского органостроения венецианской школы значительно приблизили звучание инструмента ко вкусам и музыкальной моде своего времени, соотнеся его возможности со спецификой итальянского оперного оркестра, наделив диспозицию набором специальных, подчас экзотических регистров, о которых уже шла речь в первой главе.

В Англии идею перехода от позднебарочного к романическому типу инструмента осуществил Уильям Хилл (1789–1870). Симптоматично, что здесь, как и во Франции, поворотным стал 1841 год, которым датируется инаугурация органа мастера в Капелле св. Георгия (*Great Georg Street Chapel*) в Ливерпуле.

Что касается мировоззренческих стимулов, то небезосновательна позиция известного отечественного литературоведа А. Чегодаева, который, размышляя о европейской литературе середины XIX века, акцентировал идею противопоставления буржуазным порядкам и нравам «вечных» человеческих ценностей, отыскивая их в возвышенном чистом лиризме и музыкальной религиозности (см. подробнее: [233, *232*]).

Трудно не согласиться с авторитетным отечественным исследователем, специалистом по западноевропейскому литературному романтизму А. Маховым, который замечает: «Идее этоса (морального характера) как предмета музыкальной изобразительности романтики противопоставили идею трансцендентной содержательности музыки: инструментальная музыка «ведет нас из жизни в царство бесконечного», она рассказывает нам «о чудесах далекого царства» (И. Гофман) [160, *384*].

Продолжая эту мысль, заметим, что романтически идеальное, духовное начало воплощено в самом звуке органа, лишенном «прямой» динамики, живой сиюминутности – одухотворенной трепетности струнных и физиологичности угасания «дыхания» духовых инструментов. По своей звуковой природе орган статичен, его акустический облик символизирует воплощение той самой Вечности и Бесконечности, к которым так стремились романтики.

В органных сочинениях многих европейских композиторов естественным образом проявляется свойственное многим из них ощущение бесконечного, безграничного, которое «могло осмысляться не только в эстетических терминах, но и в религиозном контексте. Романтизм сплавил до неразличимости религию и искусство, увидев в последнем одну из форм «созерцания бесконечного»; музыка оказалась в центре этой «религии искусства» (*Kunst religion* – понятие, введенное Ф. Шлейермахером в «Речах о религии», 1799), став едва ли не самым верным путем восхождения от конечного к абсолюту: “Музыка растворяет наше сознание в созерцании вечного. Поэтому самобытное, сущностное применение музыки – именно религиозное”» (К. В. Ф. Зольгер) [160, *384*].

Орган в XIX столетии стал объектом реализации одного из основополагающих эстетических законов XIX столетия – романтической двойственности, амбивалентности, поскольку в нем естественным образом соединились обретенная инструментом мирская сущность, наполненная земными характеристиками яркости, исполнительской смелости, азарта, концертной виртуозности, лирической чувственности, и исторически укоренная духовная сущность. Такое восприятие органа напрямую проявляется в творчестве Ф. Листа – не самого органного композитора, тем не менее, оставившего заметный след в романтической музыке, написанной для этого инструмента. Именно благодаря Листу она обрела необходимые для XIX столетия концертный размах, предельную виртуозность, симфоническое развитие, образную заостренность и даже романтическую хар*а*ктерность.

Так, его светские композиции – Прелюдия и фуга на тему *BACH*, Фантазия на тему хорала «*Ad nos, ad salutarem undam»* из оперы Дж. Мейербера «Пророк» – пронизаны мощным симфоническим током, богатейшим разнообразием и детализированностью использования органных тембров, специфической образностью злой скерцозности, дьявольщины, иронии, с одной стороны, и всесторонней лирики, с другой. Эти произведения входят в активный репертуар современных органистов.

Другую сторону листовского наследия представляют значительно менее известные опусы для органа – Папский гимн, написанный в 1863 году в ознаменование 1800-летия со дня рождения апостола Петра, «Месса для органа». Они свидетельствуют об обращении к трансцендентным смыслам, погружении композитора в стихию и мистические прозрения католической религиозности, которые связаны с традиционной семантикой органного звучания.

Романтическое столетие выдвинуло новую концепцию исторического времени, что многократно обогатило искусство и позволило дополнить его новыми смыслами. «На рубеже XVIII–XIX веков немецкие романтики – поэты и философы – выдвинули идею субъективного переживания исторического времени и «множественности художественной памяти», откуда по собственному произволению можно черпать любые «исторические стили». Среди основных причин, формировавших новое историческое мышление человека XIX века, обычно называют ускорение интеллектуальных процессов, сопереживание разновременных событий прошлого в настоящем, признание равноценности этнических культур, усвоение нового и одновременное детальное изучение достижений прошлого» [74].

Уже соприкасаясь с миросозерцанием романтизма, «в последние годы жизни Бетховен все чаще обращался мыслями к своим предшественникам, вступая с ними то в диалог, то в дерзновенное, но исполненное глубокого благоговения состязание» [113]. Одной из форм «общения с прошлым» для романтиков стало возобновление интереса к органу, утраченное в эпоху классицизма, когда инструмент церковной практики ушел на периферию музыкальных пристрастий ведущих европейских композиторов, когда звуковые свойства органа, укорененность его духовной сущности в европейском сознании стали противоречить просветительским, гносеологическим нормам классицизма.

Романтики «повернулись 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. Р. Шуман в 1835 году в *«Neue Zeitschrift für Musik»* опубликовал статью с симптоматичным названием, ярко отражавшим отношение мира романтических художников к ушедшим эпохам. Ее титул гласил – «Между старым и новым: романтика старины в творчестве Игнаца Мошелеса (1794–1870)», а фрагмент текста давал ясное представление, с кем именно из авторов ушедших эпох сопрягается шумановская идея о поэтизации наследия прошлого: «<…> это романтика старины, подобная той, которая с такой силой глядит на нас из готических храмовых сооружений Баха, Генделя и Глюка» (цит. по: [200, *376*]).

Романтическую историографию баховской музыки возглавил Форкель, который назвал Баха «вечным наследием целой нации», «доступным и знакомым широкой публике», – о чем писал Герц [316, *78*].

К первому биографу Баха присоединился и Иоганн Фридрих Рохлиц (1769–1842), выросший как музыкант из певцов хора Томаскирхе в Лейпциге. Его еженедельная «Всеобщая музыкальная газета» освещала события с акцентом на музыке Баха с точки зрения публики. Со свойственной Рохлицу экстравагантностью высказывания, он сравнивает Баха с Генделем, причем первый демонстрирует «уравновешенное спокойствие», «религиозную веру» и «большой интеллект», в отличие от «популярной чувственности» второго. (цит. по: [316, *82*]).

Укрепление и развитие романтического мифа об И. С. Бахе продолжалось в течение всего романтического столетия. Для многих композиторов XIX века Бах стал не только нравственным этическим идеалом, но и символом высочайшей художественной индивидуальности, с одной стороны, и непризнанного гения, с другой. Вероятно, именно романтическая позиция идеализации Баха как художника и личности породила довольно многочисленные версии использования монограммы *BACH* в различных, но, прежде всего, органных сочинениях. В этом ряду в первую очередь стоят сочинения Р. Шумана, Ф. Листа, М. Регера.

Истоки этой мифологизации великого немецкого мастера также лежат в первом баховском жизнеописании И. Н. Форкеля, вышедшем в 1802 году. «Ровесник Гете и первых немецких романтиков, Форкель, подхватив их идею индивидуального гения, нашел ее воплощение лишь, как он выразился, в представленом у Баха “соединении гениальной одаренности с беспримерной неутомимостью в трудах”» [206, *112*].

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.

Следствием романтической увлеченности гением И. С. Баха стали многие европейские музыкальные события разного масштаба и значимости. Это увековечивание памяти лейпцигского кантора и благотворительный концерт Ф. Мендельсона в 1840 году, сбор денег от которого должен был пойти на установку памятника Баху. Об этом он сам писал матери: «В четверг я дал в церкви св. Фомы концерт, из поступлений от которого будет оплачена мемориальная доска старому Себастьяну Баху, устанавливаемая здесь перед школой св. Фомы. Я дал его *solissimo* и сыграл девять номеров, а под конец свободно импровизировал. Вот и вся программа. Хотя расходы мои были довольно значительны, у меня все же осталось более трехсот талеров. Осенью или весной я еще раз повторю такую штуку, и тогда можно будет поставить хорошенький камушек. Правда, до этого я целую неделю исправно упражнялся, так что едва на ногах стоял и на улице вышагивал одни органные пассажи» (из письма Ф.Мендельсона матери, Лейпциг, 10.08.1840) (цит. по: [76, *188-189*])[69].

Продолжение этого процесса находим в создании в 1850 году в Лейпциге по инициативе Р. Шумана, О. Яна и М. Гауптмана Баховского Общества в ознаменование 100-летия со дня смерти великого композитора, начале выхода в

[69] Следует наполмнить здесь о легендарном и уже хрестоматийном исполнении «Страстей по Матфею» в Берлине в 1829 году под руководством двадцатилетнего Ф.Мендельсона-Бартольди.

том же году Полного собрания сочинений И. С. Баха, издании в 1880 году Ф. Шпиттой первой масштабной и наиболее полной на тот момент трехтомной монографии о жизни и творчестве композитора и многие другие события, происходившие в разных европейских странах.

Важной частью мифа стал акцент на Бахе-органисте, во многом вдохновленный именно монографией Ф. Шпитты, согласно которой баховское искусство коренилось в органном творчестве. Как писал М. Друскин: «Главный тезис, который выдвигает Шпитта, заключен в утверждении, что Бах прежде всего органист» [89,*130*].

Такие процессы происходили в Германии. В тех национальных музыкальных традициях, которые в силу исторических обстоятельств не соприкасались с творчеством Баха – во Франции, Англии, Италии – в XIX веке началось знакомство и освоение баховского наследия, благодаря главным образом немецким музыкантам. Композиторы и исполнители экспортировали музыку Томаскантора вне связи с конфессиональной принадлежностью, они руководствовались главным образом художественными и просветительскими мотивами.

Этот процесс шел и в обратном направлении. Узнавание творчества Баха осуществлялось на «его» территории – в Германии. Показателен любопытный эпизод в воспоминаниях Ш. Гуно о посещении им Лейпцига в 1842 году. Здесь молодой французский композитор слушал оркестр Гевандхауза, встретился с Ф. Мендельсоном и оценил его органное исполнение, которое с восторгом описал: «Восхитительный органист – он был обеспокоен, что должен познакомить меня лишь с несколькими из многочисленных великолепных сочинений могущественного И. С. Баха для инструмента, на котором тот – величайший правитель. Около старого отреставрированного органа церкви св. Фомы мы были долго – 2 часа, и Мендельсон показывал неизвестный мир красоты моим пораженным ушам» (цит. по: [349, *125*]).

Знакомство романтиков разных европейских школ с традициями И. С. Баха имело разный характер и интенсивность процесса. В этой сфере есть свои

заблуждения и преувеличения. Так, неоспоримая знаменательность 1829 года в отношении мендельсоновского, совсем не аутентичного, возрождения «Страстей по Матфею» не является самодовлеющей и безусловной. «Плач» по забвению Баха и органа в XIX веке носит по большей части романтизированный и мифологизированный характер.

Коррективы в осмысление этого процесса, основываясь на обширном фактологическом материале, внесла Л. Кириллина в статье «К истории бахианства в классическую эпоху». Она замечает: « «Для немцев Бах был драгоценным национальным достоянием, и гордость за его гений возрастала в конце XVIII - начале XIX веков вместе с ростом национального самосознания» [113].

В это время музыка Баха «живет» в русле национальной немецкой традиции, его имя ассоциируется с идеями контрапунктического мастерства, музыкальной учености, наследуемой следующими поколениями. Оно окружается глубоким почтением и уважением, правда, в довольно узкой музыкантской среде, в первую очередь, связанной с многочисленными баховскими учениками, рассеянными не только по городам Германии, но, волею судьбы, оказавшимися и в других странах, вплоть до России. Поначалу этот процесс отражал вполне рациональное, во многом дидактическое отношение к наследию Баха, которое, кстати, тогда было известно совсем не в полном объеме [см. подробнее: 113].

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, поддерживаемый огнем баховского универсального гения до сегодняшнего дня. Каждая из европейских музыкальных школ по-своему будет воспринимать и развивать баховские традиции, о чем и пойдет речь в следующих параграфах этой главы.

Что касается органа, то при всей светской ориентированности культуры и образования, сила традиции музыкального обучения оказалась столь сильна,

что почти все европейские композиторы рубежа XVIII-XIX веков и продолжившегося романтического столетия воспитывались на основах изучения контрапунктической техники и осваивали богослужебную практику органной игры. В первую очередь, это касалось Германии и Австрии – стран немецкоязычной культуры, хоть и имевших существенные религиозно-конфессиональные и ментальные отличия, но опиравшихся на определенную музыкальную общность и традиции.

Так, завершавший классическую эпоху Л. ван Бетховен во времена своего боннского детства встречался с большим числом местных органистов. Эти факты отражены в монографии Л. Кириллиной: «Среди прочих учителей Бетховена современники упоминают также придворного органиста Гиллеса ван дер Эдена (умер в 1782 году), который служил в капелле еще с 1727 года. По архивным данным ныне установлены имена и других боннских органистов, с которыми в 1780-х годах мог общаться юный Бетховен и, возможно, получать от них какие-то наставления: это Иоганн Цензен, Виллибальд Кох и Гермолаус Гансман». [111, *62*].

Исполнительские навыки Бетховен углубил во время занятий с Христианом Готлобом Нефе (1748–1798), авторитетным органистом, занимавшим с 1782 года пост придворного органиста боннской капеллы. Одно время Бетховен помогал Нефе выполнять там обязанности церковного музыканта. Уже будучи венцем, композитор, по протекции уехавшего в Англию Й. Гайдна, в 1794 году продолжил совершенствовать свое композиторское мастерство под началом знаменитого органиста, капельмейстера собора Святого Стефана – главного католического храма Вены, ценителя и знатока старинной музыки, крупнейшего австрийского контрапунктиста своего времени, автора солидного учебника «Фундаментальное руководство по композиции...» (*Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhange: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*) Иоганна Георга Альбрехтсбергера (1736–

1809). «Этот трактат, по словам А. Манна, «может считаться последним теоретическим трудом, в котором наследие контрапунктической техники было успешно увязано с актуальными композиторскими потребностями его времени»» (цит. по: [111, *143*]).

Однако, исторический «маятник» качнулся от классицизма и идей Просвещения, когда гению Баха была дана адекватная оценка, выразившаяся, в частности, в письме 1829 года Бетховена к эрцгерцогу Рудольфу. В нем Бах наряду с Генделем назван гениальным композитором, создателем высокохудожественных произведений [113]. Это движение «маятника» привело романтиков не только к совершенно иному, мифологизированному и идеализированному Баху (совсем не в аутентичном прочтении), но и к новому постижению органа.

Сила европейской образовательной музыкальной традиции оказалась очень сильна. Через «горнило» традиционной учебной органной подготовки, связанной с изучением органа и контрапункта, прошли многие не только композиторы-классики, но и романтики. Почти всех мастеров первой половины XIX века – таких как Ф. Шуберт, К. М. фон Вебер, Ф. Мендельсон, В. Беллини, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Мейербер, Р. Шуман, Ш. Гуно – к какой бы национальной школе они не принадлежали, «коснулись» дидактические принципы, устоявшейся с прежних веков системы обучения музыкантов.

Для многих авторов второй половины романтического столетия орган стал главным инструментом, определившим основной вектор развития их творческой жизни, а бахианство ознаменовало осознанную музыкантскую и эстетическую парадигму. Для Й. Г. Райнбергера, А. Г. Риттера, М. Регера, Ф. Вольфрума, Ж.-Н. Лемменса, А. Гильмана и многих других композиторов «второго ряда» органные сочинения сформировали весомую, а у некоторых, и основную часть художественного наследия. Без ее осмысления картина европейского музыкального искусства в органной сфере не обретает законченности и не окрашивается в истинные тона. Для большинства из этих мастеров жанром, скрепившим богатейшее наследие органной традиции и

величие И. С. Баха, стала сольная соната для органа. О ней пойдет речь в третьей и четвертой главах предлагаемого исследования.

Романтиков манило «взаимопроникновение и мистическое слияние музыки, логики, богословия и риторики, своеобразный эзотеризм при ярчайшей эмоциональности» [113]. Олицетворением этого творческого комплекса стал сотворенный миф о И. С. Бахе, его наследие и орган, воспринимаемый многими романтиками-идеалистами как баховский «голос».

§ 2. Бахианство Ф. Мендельсона и «школа» И. С. Баха в Германии

Показательно и закономерно, что одним из самых последовательных бахианцев первой половины XIX века стал все же не до конца оцененный в отечественной музыкальной историографии Ф. Мендельсон-Бартольди. Его бахианство оказалось абсолютным и универсальным. А авторитет среди музыкальных кругов Европы к 40-м годам его века – непререкаем. Поэтому для многих европейских школ и отдельных музыкантов композиторско-исполнительский миф о Бахе был сотворен именно Мендельсоном.

По мере «погружения» в сферу изучения европейского бахианства, фигура Мендельсона осознавалась все более и более значимой. Его кипучая творческая активность, масштабная гастрольная жизнь, редакторская деятельность, связанные с баховским наследием и его распространением, в колоссальной степени влияли на умы, вкусы, пристрастия европейских музыкантов, королевских особ и даже национальных традиций, которые многие десятилетия после смерти Мендельсона обращали к нему свои достижения.

Без его энергии невозможно представить развитие бахианства не только в Германии, что уже стало неоспоримым фактом, но в других странах Европы и особенно в Англии. Многие нити европейского бахианства тянутся непосредственно к Мендельсону, его почитателям, ученикам, последователям. Поэтому создание панорамы европейского бахианства целесообразно начать с обсуждения этой тенденции в Германии и, в частности, в многоаспектной

деятельности Мендельсона. Именно он станет фигурой, скрепляющей содержание главы, да и всей диссертации в целом.

О немецком бахианстве – как о разветвленной, «стереофоничной» традиции, «живой» школе, включающей немалое число учеников, которые распространили баховские принципы не только внутри Германии, но и за ее пределами, очень точно высказалась Л. Кириллина: «И при жизни Баха, и после смерти, невзирая на смену музыкальных вкусов, его имя было достаточно известно и глубоко почитаемо в тех краях, где он работал – а именно, в протестантских землях Центральной Германии. Да, его музыка разительно отличалась от той, что была тогда в моде, но живую традицию ее слышания и понимания поддерживали, каждый на свой лад, многочисленные баховские ученики, в число которых входили и ближайшие родственники» [113].

Вопрос бытования и развития баховской непрерывной «наследственности» в Германии столь широк и многоаспектен, что требует отдельного масштабного исследования. Поэтому в данной работе приходится локализовать и акцентировать лишь его определенные характеристики, связанные с конкретными персоналиями и географическими точками, которые имеют непосредственное отношение к раскрытию заявленной проблематики.

Так случилось, что во второй половине XVIII-начале XIX века именно Берлин оказался главным центром немецкого бахианства. Здесь работали и жили его сыновья, многие ученики и просто поклонники творчества. Наиболее значительные имена – К. Ф. Э. Бах (*Carl Philipp Emanuel Bach*, 1714–1788), известный под прозвищем «берлинский», а затем и «гамбургский» Бах; В. Ф. Бах (*Wilhelm Friedemann Bach,* 1710–1784) – старший сын Иоганна Себастьяна, который провел в Берлине последние десять лет своей жизни; И. Ф. Агрикола (*Johann Friedrich Agricola*, 1720–1774) – по словам Ч. Берни, лучший органист Берлина того времени, сотрудничавший с К. Ф. Э. Бахом при написании некролога И. С.Баха в журнале Мицлера (*Mizler Lorenz Christoph,* 1711–1778) «Музыкальная библиотека» и И. Ф. Кирнбергер (*Johann Philipp Kirnberger*, 1721–1783) – все трое ученики «старика Баха».

Этот блестящий ряд берлинских бахианцев продолжают Ф. В. Марпург (*Friedrich Wilhelm Marpurg*, 1718–1795) – музыкальный критик и теоретик; К. Ф. Фаш (*Carl Friedrich Christian Fasch*, 1736–1800) – потомственный музыкант, придворный клавесинист прусского двора, деливший некоторое время ответственность сопровождения флейтового музицирования Фридриха II с К. Ф. Э. Бахом, основатель Певческой академии Берлина; К. Ф. Цельтер (*Carl Friedrich Zelter*, 1758–1832) – продолжатель дела К. Ф. Фаша в Певческой академии, блестящий педагог, учитель А. Б. Маркса, Дж. Мейербера, О. Николаи и Ф. Мендельсона-Бартольди, оказавший на юного гения едва ли не определяющее влияние.

Всех этих музыкантов, в той или иной степени, объединял Берлинский кружок (*Berliner Kreis, esoterischer Zirkel*) принцессы Анны Амалии (*Anna Amalia, Princess of Prussia*, 1723–1787). Просвещенная принцесса всерьез увлекалась музыкой лейпцигского кантора и поддерживала отношения с его старшими сыновьями. Личным учителем «музыки и контрапункта» царственной особы был композитор и органист И. Ф. Кирнбергер. Принцесса обладала прекрасным собранием нот и манускриптов. Эта, так называемая «библиотека Амалии» (*Amalienbibliothek*), потрясающая по наполнению коллекция, сейчас является одним из экспонатов Государственной библиотеки в Берлине. По упоминанию К. Ф. Цельтера, которому Амалия показывала музыкальные произведения из своей коллекции, принцесса очень бережно относилась к своим сокровищам и не позволяла никому прикасаться к ним (см.: [326]).

Исполнение сочинений И. С. Баха активизировалось в Берлине в конце XVIII века, но в узких кругах не прерывалось со дня смерти композитора. Один из корреспондентов «Всеобщей музыкальной газеты» весной 1800 года отмечал: «Берлин, по-видимому, единственное место в Германии, в котором, наряду с горячими почитателями современной музыки, вы все еще найдете ревностнейших поборников старого вкуса. На пюпитрах наших любителей и

любительниц музыки Иоганн Себастьян Бах и его знаменитые сыновья все еще соперничают с Моцартом, Гайдном, Клементи…» (цит.по: [83]).

Современный исследователь рецепций баховских традиций в органной музыке XIX века Р. Стинсон усиливает эту мысль. Он замечает, что в начале XIX-го века Берлин «мог похвастаться самой сильной баховской традицией во всей Европе» [377, *3*]. После того, как в 1791 году К. Ф. Фаш основал в Берлине любительское хоровое общество, которое вскоре было переименовано в Певческую академию (*Sing-Academie zu Berlin*), он сразу стал исполнять силами коллектива кантаты и мотеты И. С. Баха. Начало этому движению было положено в 1794 году, когда Певческая капелла исполнила один из баховских мотетов «*Komm, Jesu, komm*» (*BWV* 229).

Авторитет Фаша и как дирижера, и как клавириста в музыкальной жизни прусской столицы был необычайно высок. По мнению Кирнбергера: «В более совершенном исполнении произведения Себастьяна мне слышать не доводилось, а сочинения гамбуржца (К. Ф. Э. Баха *–Т. Б.)* он играет и того лучше» (цит. по: [103, *45*]).

Традиции исполнения и активного распространения музыки Томаскантора в музыкальной практике Берлина продолжил К. Ф. Цельтер – ученик К. Фаша. С 1800 он после смерти учителя возглавил Певческую академию. Именно там по его инициативе разучивались не только отдельные мотеты и кантаты Баха, но Высокая месса и оба цикла «Страстей». У Н. Арнонкура читаем: « В 1800 году во главе Берлинской певческой академии встал Фридрих Цельтер. Ему, ученику Фаша и поклоннику Филиппа Эммануэля Баха, особенно была близка идея культивировать наследие «старых мастеров». С 1811 года Певческая академия начала репетировать Мессу *h-moll*. До исполнения дело не дошло – слишком велики были трудности. Только в 1827 году Цельтер исполнил на одном их хоровых концертов «*Et incarnatus est*», а в 1828 году под руководством Спонтини, возглавлявшего берлинскую оперу, прозвучали части из «*Credo*» [12, *244*].

Эта мысль усиливается в следующем комментарии: «Не стоит забывать, что Цельтер сам находился в эпицентре непосредственного баховского влияния. Он лично знал Вильгельма Фридемана и Карла Филиппа Эммануэля, а благодаря тому, что в 1811 году Певческая академия получила в подарок от Авраама Мендельсона (отец Ф. Мендельсона – *Т. Б.*) значительное количество баховских рукописей из собрания гамбуржца Георга Пельшау, Цельтер вовсе оказался вблизи первоисточника» [103, *45*].

Феликс и Фанни Мендельсон поступили в Певческую академию в 1820 году и можно предположить почти наверняка, что они принимали участие в исполнении хоровых творений Баха. «Цельтер трудился и над «Пассионами» за четырнадцать лет до исполнения их Мендельсоном. Все это свидетельствует о том, что баховским наследием серьезно занимались и ему уделяли внимание задолго до Мендельсона» [103, *46*].

«Цельтера можно рассматривать как ведущую и наиболее влиятельную фигуру в культурной жизни Берлина» [103, *45*]. Именно он благословил в 1829 году юных Ф. Мендельсона и Э. Девриента на осуществление их рискованного мероприятия по исполнению баховских «Страстей по Матфею». Об этом ярко и детально рассказывает сам Э. Девриент, чьи воспоминания приводятся в книге Ворбса (см. подробнее: [76, *46-50*]). В первой четверти XIX века Цельтер сконцентрировал в себе берлинское бахианство, он стал проводником этой традиции к своему ученику Мендельсону.

К. Ф. Цельтер был близким другом семьи Мендельсон, он учил теории музыки и композиции не только Феликса, но и его старшую сестру Фанни. Им обоим он посоветовал освоить орган, чтобы получить полное и гармоничное музыкальное образование и направил брата и сестру к своему ученику, волею судьбы также носившему фамилию Бах. Это был Август Вильгельм Бах (*August Wilhelm Bach,* 1796–1869), органист берлинской церкви святой Троицы (*Dreifaltigkeitskirche*). Под его руководством Феликс и Фанни осваивали искусство органной интерпретации, правда, брат значительно успешнее, что и

обеспечило ему в дальнейшем карьеру блестящего органиста не только на родине, но и за ее пределами.

Август Вильгельм не был потомком лейпцигского Баха. С 1816 года он работал органистом в Берлине в церкви святой Марии (*Marienkirche*), а с 1822 года стал преподавателем органа и теории музыки в только что основанном Королевском институте церковной музыки (*Königliche Kirchen-Musik-Institut*), которым он с 1832 по 1869 год и руководил после смерти Цельтера – основателя учебного заведения.

Мендельсон начал органные занятия в 1820 году. Процесс обучения у А. В. Баха во многом был основан на изучении органного наследия его великого однофамильца. Он был обладателем ценной нотной библиотеки и собрания автографов, среди которых сочинения Иоганна Себастьяна занимали почетное место. А. В. Бах был признанным органистом-виртуозом своего времени и в 30-40 гг. снискал славу лучшего органиста Берлина, большую часть концертного репертуара музыканта составляли сочинения лейпцигского Томаскантора.

С другой стороны, бахианство Мендельсона было непосредственно связано с его гуманитарно и музыкально-просвещенной семьей, которая хранила прямые баховские традиции с конца XVIII века. Эта семейная атмосфера лишь укрепила силу внешних берлинских музыкальных впечатлений юного композитора.

Сестра бабушки композитора, Сара Леви (*Sara Levy,* 1763–1854), была ученицей К. Ф. Э. Баха и покровительницей Вильгельма Фридемана. К тому же, она являлась клавесинисткой берлинской Певческой академии. Предполагают, что именно Сара Леви инициировала занятия юного Мендельсона с К. Ф. Цельтером. Она собрала довольно много рукописей – автографов И. С. Баха и его сыновей – и завещала их Певческой академии. В ее коллекции находилась рукопись Шести органных трио-сонат И. С. Баха , *BWV* 525-530, которые она передала Феликсу.

Её сестра Бабетта, в замужестве Саломон (*Babetta Salomon,* 1749–1824), бабушка Ф. Мендельсона, также была страстной любительницей музыки. От

неё в 1823 году Мендельсон получил в подарок копию «Страстей по Матфею» с автографа Г. Пельшау. Это событие во многом мотивировало Мендельсона к последующему исполнению баховского шедевра.

Мать Мендельсона, Леа Саломон (*Lea Salomon,* 1777–1842), также придавала чрезвычайно важное значение музыкальному воспитанию детей. Игра «Хорошо темперированного клавира» прочно укоренилась в доме. Сестра Феликса Фанни в тринадцатилетнем возрасте удивила отца, сыграв ему наизусть двадцать четыре прелюдии из этого цикла. А сам юный композитор уже в двенадцать лет исполнял любимые сочинения Баха гениальному старцу И.-В. Гете, другу К. Ф. Цельтера, в его доме в Веймаре. Сумма этих фактов убеждает, что несколько поколений берлинских музыкантов хранили живую баховскую традицию, которую сконцентрировал в своей музыкантской деятельности Мендельсон.

Музыкальная атмосфера столицы Пруссии – Берлина – в конце XVIII-первом тридцатилетии XIX века благодаря, с одной стороны, небывалой концентрации поклонников творчества И. С. Баха; а, с другой, бурному расцвету всей культуры города – центра немецкого Просвещения, «Афинам на Шпрее» – способствовала развитию и упрочению бахианства.

После возрождения «Страстей по Матфею» Мендельсон начал свой амбициозный «Гранд-тур», продолжившийся почти три года (1830–1832). Его путешествие, начавшееся в Германии, захватило Австрию, Италию, Швейцарию и Францию. В процессе этого турне в Вене композитор встречался с Францем Хаузером (*Hauser Fr.,* 1794–1870) – страстным поклонником творчества И. С. Баха и коллекционером его произведений[70]. На Рождество в Вене в 1830 году Мендельсон получил от Хаузера копию партиты для органа *«Christ, der du bist Der Helle Tag», BWV* 766 [377, *21*].

[70]Он был консультантом издания *Bach-Gesellschaft* и подготовил тематический каталог произведений Баха. Большинство рукописей Баха с автографами Хаузера были приобретены Берлинской королевской библиотекой в 1904 году.

Органная коллекция пополнялась во многом и благодаря горячо любимому франкфуртскому другу Мендельсона Иоганну Непомуку Шельбле (*Schelble Johann Nepomuk,* 1789–1837) основателю Общества Святой Цецилии во Франкфурте и коллекционеру рукописей Баха. Благодаря Шельбле Мендельсон познакомился с хоральными прелюдиями И. С. Баха, многие из которых вошли в его репертуар, а «*Schmücke dich, o liebe Seele*» (*BWV* 654) стала любимой.

Зрелое бахианство Мендельсона связало его с Лейпцигом, городом ставшим родным для Иоганна Себастьяна Баха на четверть века. Во второй трети романтического столетия Берлин передал своеобразную эстафету бахианства Лейпцигу. В 1835 году Мендельсон принял предложение занять пост дирижера оркестра Гевандхауза и переехал из Берлина в Лейпциг. И «к концу 1830-х годов он собрал одну из крупнейших коллекций органных произведений Баха, какую только можно было найти», – отмечает Стинсон [377, *30*].

Время пребывания Мендельсона в Лейпциге продлилось до его смерти в 1847 году, за исключением годичного пребывания в Берлине в 1841-42 гг. В то время Лейпциг взял на себя роль ведущего центра бахианства в Европе. В Лейпциге было два ведущих музыкальных издательства, связанных с именем И. С. Баха и выпускающих его сочинения, *Breitkopf & Härtel* и *Peters*, а также два авторитетных, поддерживающих и пропагандирующих творчество лейпцигского кантора периодических издания о музыке – «*Allgemeine musikalische Zeitung»* и «*Neue Zeitschrift für Musik».* Мендельсон хорошо знал лейпцигских органистов и представил им органную музыку Баха в более полном объеме, познакомив с произведениями, которые по разным причинам были им не известны.

Мендельсон стал той фигурой, которая аккумулировала потрясающий импульс баховского искусства, он способствовал своим подлинным музыкантским авторитетом европейскому распространению баховского наследия. Он внедрил идею бахианства в музыкальное искусство романтизма в

целом, но особенно в немецкую и английскую музыкальные традиции.

Почвенническое бахианство Мендельсона получило активное продолжение в гастрольных визитах композитора в Великобританию. Особенного внимания заслуживает его органная деятельность, которая во многом и послужила мощнейшим стимулом развития этой тенденции в Англии.

§ 3. Рецепция творчества лейпцигского Томаскантора в Англии

Г. Ф. Гендель стал знаковой фигурой для Великобритании. Он явился для англичан олицетворением культурного и музыкального интернационализма. Родился в Германии, учился в Италии, композитор-космополит, сочинявший музыку в различных стилях, включая немецкий контрапункт, итальянскую оперу, английские оратории.

Открытость английской публики для иностранных музыкантов и их влияние на английскую музыкальную культуру наиболее очевидно продолжилась с последующими визитами Й. Гайдна и Ф. Мендельсона. Лондон стал на долгие годы музыкальной резиденцией итальянца М. Клементи, испытал сильнейшее педагогическое влияние И. Мошелеса[71] и других музыкантов. Вероятно, в XIX веке значимость Лондона как музыкального центра не только Великобритании, но и всей Европы могла соперничать с Парижем. Среди многих континентальных связей особенно сильным в Великобритании оказалось все же немецкое влияние.

Если с «присвоившей» себе Генделя английской традицией, с одной стороны, и влиянием композитора на музыкальное развитие этой страны, с другой, все более понятно, то, вопрос, касающийся английского бахианства, остается не столь прозрачным для отечественного музыкознания. Как считают авторы книги «Английское пробуждение И. С. Баха» [394], первая запись, связанная с его именем в Великобритании, датирована 1754 годом.

[71] Мошелес Игнац (*Moscheles I.,* 1794–1870) – австрийский пианист-виртуоз, талантливый педагог, родившийся в Праге. Долгое время работал в Лондоне.

Более ранних английских ссылок на И. С. Баха и его музыку обнаружено не было.

Двое потомков Томаскантора – оба композиторы – жили в Англии после его смерти. Сын Иоганна Себастьяна – Иоганн Кристиан (1735–1782) – с 1762 года поселился в Лондоне. Спустя два года он стал учителем музыки королевы Шарлотты (1744–1818) – супруги короля Георга III и оставался им до конца жизни. Внук И. С. Баха Вильгельм Фридрих Эрнст Бах (1759–1845) проживал в Лондоне с 1778 по 1782 год, именно здесь некоторые его сочинения увидели свет. Однако, известно, что по-настоящему ни один из потомков не способствовал продвижению музыки И. С. Баха в Англии. Эту роль взяли на себя другие музыканты, не только английского происхождения.

При этом, европейские исследователи считают, что интерес к творчеству композитора в этот период – 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. Альфред Дюрр – известный немецкий музыковед и главный редактор *Neue Bach-Ausgabe* – второго Полного собрания сочинений И. С. Баха, утверждает, что «Англия может претендовать на славу первой страны, помимо Германии, которая признала значение Иоганна Себастьяна Баха и распространила его работы задолго до знаменитого берлинского возрождения «Страстей по Матфею» в 1829 году» [289, *121*].

То обстоятельство, что британская королевская семья имела прямую связь с немецкими династийными родами, было одним из решающих факторов их ориентации в искусстве на немецкую традицию[72]. Наиболее важными из них являются «личные и культурные обмены между Ганновером и Англией, поддерживаемые общим правящим домом», учрежденные столетием раньше; родство между протестантскими реформационными церквями Германии и Англии; и «определенное тоскливое сознание общей музыкальной традиции,

[72] Георг III (1738–1820) – король Великобритании и курфюрст Ганноверский происходил из Ганноверской династии, его жена – принцесса Шарлотта была немкой, представительницей Мекленбургского дома, до замужества, не знавшая английского языка.

отличной от традиции католического Юга (особенно Вены), где происходили величайшие достижения в музыке», – говорит Дюрр [289, 121].

Королевская чета прекрасно знала немецкую музыку, покровительствовала немецким композиторам и художникам, восхищалась творчеством Г. Ф. Генделя. Королева Шарлотта, имевшая роскошную музыкальную библиотеку, владела отдельными рукописями музыки И. С. Баха. Ее музыкальная коллекция включала обе части «Хорошо темперированного клавира» и «Третью часть клавирных упражнений» («*Clavier-Übung*»). Последняя рукопись осуществлена на английской бумаге, которая датируется 1784 годом. На это указывают водяные знаки на листах, на которых записан манускрипт [394, *8*].

Английский исследователь П. Уильямс замечает, что именно в границах, охватывающих период 1780–1830 годов, следует рассматривать внедрение музыки Баха на территорию туманного Альбиона. «Английская музыка созрела для господства достойного иностранца, и немцы от Коллмана до Мендельсона быстро выдвинули вперед своего фаворита» [420, *142*].

Во второй половине XVIII века сочинения И. С. Баха появляются в отдельных английских рукописных сборниках лишь в единичных случаях, и, как, правило, их авторство не атрибутировано. Это будет сделано позже. Клавирная, органная, камерная музыка Баха в 1800 году оставалась еще новой для Англии. Хоровая и оркестровая – практически не известна. Некоторые интригующие ссылки до этой даты не вносят достаточной ясности в рассматриваемый вопрос.

Тем не менее, следует о них упомянуть. К 1754 году исследователи относят информацию о том, что один из наставников оксфордского Колледжа Корпус-Кристи (*Corpus Christi College, Oxford*), Преподобный Ричард Фосетт (*Richard Fawcett,* 1714–1782), владел рукописью клавесинной музыки, которая включала сочинения и отрывки из композиций И. С. Баха – Фантазию и фугу *d-moll* (*BWV* 905), Токкату *c-moll* (*BWV* 911), Токкату *d-moll* (*BWV* 913), Токкату

e-moll (*BWV* 914) и Фугу *h-moll* (*BWV* 95l a)[73]. Ни одна из этих работ в данной рукописи не имеет указаний на авторство Баха [394, *4*].

С 1762-м годом связан факт, который соотносится с заявлением органиста Вестминстерского аббатства, членом Королевского общества музыкантов Бенджамина Кука (*Benjamin Cooke,* 1734–1793), который был библиотекарем Академии старинной музыки. Информация свидетельствует о том, что Джон Робинсон (*John Robinson,* 1682–1762), предшественник Кука на этом посту, записал баховские сочинения *BWV* 545*b* и 1029/3 в свой рабочий манускрипт. Эти произведения «по наследству» без ссылки на автора были включены и в сборник рукописных нот самого Кука. Об этом упоминает, в частности, английский исследователь П. Уильямс [420, *141*].

Дальнейшее «пробуждение» (по отношению к Англии вовсе не «возрождение» И. С. Баха, чья музыка до этого времени совсем не была известна в Соединенном Королевстве), постепенно и довольно неспешно активизируется к концу XVIII-началу XIX века. К этому процессу имеют отношение несколько «пионеров» баховского движения. В первую очередь, следует назвать имена двух немецких музыкантов, приехавших в Лондон в 1782 году. Это – Август Фридерик Кристофер Коллман (*Augustus Frederic Christopher Kollmann,* 1756–1829) и Карл Фридрих Хорн (*Charles Frederick Horn,* нем. *Karl Friedrich Horn,* 1762–1830), которые «принесли» и значительно углубили в Англии знания о Бахе и его музыке. Оба имели отношение к королевскому двору. К. Ф. Хорн некоторое время занимал пост личного учителя музыки королевы Шарлотты, занимался с принцессами.

К процессу распространения музыки И. С. Баха в Великобритании были причастны и англичане – доктор музыки, исследователь, музыкальный писатель Чарльз Берни (*Burney Ch.,* 1726–1814), один из лучших органистов и импровизаторов Англии этого периода Самуэль Уэсли (*Samuel Wesley,* 1766–1837), органист Капеллы Сюррея Бенжамин Якобс (*Benjamin Jacobs,* 1778–

[73] Сейчас рукопись хранится в библиотеке Даремского собора.

1829). Музыкальный путь каждого из них заслуживает отдельного разговора, но в последующем изложении будут проакцентированы лишь их наиболее заметные баховские проекты.

Первые письменные – справочные и публицистические – свидетельства о значимости творчества И. С. Баха появляются в Англии благодаря авторитетному историку, доктору музыки Оксфордского университета Ч. Берни, который в своих знаменитых «Музыкальных путешествиях 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии» [28] снабжает английскую аудиторию фрагментарными сведениями о жизни и творчестве лейпцигского кантора: «… здесь жил великий Себастьян Бах, отец ныне знаменитых музыкантов той же фамилии» [28, *171*]. Его музыкальный дневник вышел в печатной версии в Лондоне в 1773 году.

Имя И. С. Баха последовательно появляется в трех из четырех томов пролонгированного проекта Ч. Берни «Всеобщая история музыки» (*«A General History of Music»*). В первом томе, увидевшем свет в 1776 году, он утверждает что «Александр Скарлатти в Италии, Себастьян Бах в Германии и Гендель в Англии» являются одними «из самых популярных композиторов современности» (цит. по: [394, *6*]).

В третьем томе, вышедшем 1789 году, Ч. Берни пишет, что И. С. Бах «подобно Микеланджело в живописи настолько презирал легкость, что его гений никогда не опускался до изящества и грациозности». В то же время он замечает, что в создании фуг Фрескобальди остался непревзойденным мастером, за исключением Баха и Генделя, «которые, кажется, включают все совершенства, на которые способен этот изобретательный и сложный вид композиции» (цит. по: [394, *6*]).

В четвертой части своего многотомного проекта Ч. Берни называет Баха одним из лучших композиторов инструментальной музыки и замечает, что он и Гендель превзошли своих современников в игре и сочинении для органа. Музыкальный путешественник акцентирует ту мысль, что Гендель и И. С. Бах являются наиболее известными органистами XVIII века, но отмечает, что

лейпцигский кантор в своих сочинениях для органа, кажется, «постоянно искал того, что было новым и трудным». Берни всегда описывает Баха как великого музыканта, но добавляет, если бы он и его сын Карл Филипп Эмануэль были наняты для сочинения театральной музыки в крупных столицах, таких как Лондон, «они, несомненно, упростили бы свой стиль» и тем самым «расширили бы свою известность», став «бесспорно величайшими музыкантами нынешнего века» ([цит. по: 394, *10*]).

В 1802 году для «Энциклопедии» («*Cyclopaedia»)* Абрахама Риса[74] Берни создает статью об И. С. Бахе. И здесь вновь проявляется неоднозначное отношение английского исследователя к творчеству немецкого мастера. Композитор описывается как «превосходящий всех органных музыкантов на континенте, каким Гендель был в Англии». Тем не менее, Берни повторяет критику, высказанную в его «Всеобщей истории музыки», что Бах в своих органных произведениях «постоянно находился в поисках нового и сложного, не обращая ни малейшего внимания на природу и возможности инструмента». Выпуск «*Cyclopaedia»*, в котором появилась эта статья, был опубликован в 1804 году [394, *13*].

В целом, для Англии как буржуазной страны, исповедующей уже несколько веков неуклонную просветительскую тенденцию, важными оставались цели знакомства английской аудитории с лучшими представителями континентального искусства. Тем более, что за предыдущее столетие в английской музыке не возникло ничего, сравнимого с развитием немецкого искусства. Англия не могла похвастаться И. С. Бахом (Фрескобальди или Купереном), но приняла Генделя как свою музыкальную «собственность». Тем последовательнее и целенаправленнее наиболее известные и знаковые фигуры континентального музыкального круга попадали в различного рода английские

[74] *Cyclopaedia* (Универсальный словарь искусств, наук и литературы) был важной британской энциклопедией XIX века, изданной под редакцией пресвитерианского священника и ученого Абрахама Риса (1743–1825).

энциклопедии и словари. Симптоматично появление в 1904 году эссе о британской музыке, принадлежащее перу немецкого музыкального критика Оскара А. Х. Шмитца и озаглавленное *«Das Land ohne Musik»* («Страна без музыки») [382].

В процессе внедрения баховского имени и его музыкальных достижений в Англии преуспел не только Ч. Берни. Хотя в письме 1808 года к органисту Самуэлю Уэсли исследователь утверждал, «когда он был в Германии в 1772 году, он добыл всю информацию о И. С. Бахе, которую мог: у Иоганна Адама Хиллера в Лейпциге, Ф. В. Марпурга в Берлине и К. Ф. Э. Баха в Гамбурге. Берни может похвастаться тем, что он стал первым, кто сделал имя И. С. Баха известным в Англии, опубликовав в 1773 году свои “Музыкальные путешествия”» (цит. по: [394, *19*]).

Информация о Бахе стала появляться и в материалах других исследователей. Так, в напечатанном в ноябре 1776 года пятом томе «Всеобщей истории науки и практики музыки» сэра Джона Хоукинса (*Sir John Hawkins «General History of the Science and Practice of Music»*) немногочисленные страницы содержат краткую статью о жизни И. С. Баха, по поводу которой Хоукинс консультировался с И. К. Бахом. Здесь же напечатаны первая ария (*Air)* и *Variations* 9-10 из «Гольдберг-вариаций» (*BWV* 988/1, 10-11). Хоукинс также кратко упоминает имя Баха в других томах своей «Всеобщей истории музыки».

В издании 1780 года Джона Каспера Хека (*John Casper Heck*) «Музыкальная библиотека и универсальный журнал гармонии» (*The Musical Library & Universal Magazine of Harmony*) публикуется статья о И. С. Бахе, которая включает краткую биографию композитора, неполный список его сочинений, инципит (несколько начальных тактов) хорала *«Vom Himmel hoch»* (BWV 769/l) и полностью *Contrapunctus 7* из его «Искусства фуги» (BWV 1080/7) и становится первым изданием этой композиции, осуществленным где-либо прежде [394, *6-7*].

Энциклопедическое «тиражирование» имени И. С. Баха еще более

интенсивно продолжается в начале XIX столетия. Одним из наиболее примечательных этапов привлечения внимания к личности композитора стало издание перевода А. Ф. К. Коллманом биографии И. Н. Форкеля, опубликованной издательством *T. Boosey & Co* в 1820 году. Прошло 16 лет с того времени, как Форкель в 1804 году сообщил главам издательства *Hoffmeister & Kühnel*[75], опубликовавшим биографию И. С. Баха в Лейпциге в 1802 году, что она «сейчас переводится на английский». Но еще в 1807 году книготорговец Генри Эшер (*Henry Escher*) предлагал книгу Форкеля о Бахе на немецком языке для продажи в Лондоне.

В последующие годы английская версия первой баховской биографии стала основой для многих справочных изданий. Так, в 1824 году «Словарь музыкантов» *(«A Dictionary of Musicians»*), напечатанный *Sainsbury & Co,* в первом томе содержит статью об И. С. Бахе. Начальная часть этого материала почти буквально копирует перевод Форкеля. А ее вторая часть почти точно воспроизводит статью А. Ф. К. Коллмана об И. С. Бахе, напечатанную в 1812 году в *«The Quarterly Musical Register»*[76], включая приведенный там список композиций И. С. Баха.

А. Ф. К. Коллман, выходец из Германии, внес неоценимый вклад в пропаганду музыки немецкого мастера на туманном Альбионе. Он был одним из самых глубоких теоретиков музыки своего времени и, наряду с Берни, пионером в представлении музыки Баха в Англии. Л. Кириллина утверждает, что Коллман был «единственным страстным почитателем и пропагандистом творчества Баха в Англии» в XVIII-начале XIX века [113].

В своем автобиографическом очерке 1823 года, подготовленном для составителя «Биографического словаря музыкантов», Коллман написал: «Его покойное величество [Георг III] приказал, чтобы ганноверское правительство

---

[75] Теперь издательство *Peters.*

[76] *«The Quarterly Musical Register» («Ежеквартальный музыкальный журнал»)* может считаться первым музыковедческим изданием в Англии, которое выдержало лишь два выпуска. Почти полностью написанный А. Коллманом, этот журнал включал первую основательную англоязычную биографию И. С. Баха.

послало музыканта занять место органиста и школьного учителя в Королевской немецкой капелле Св. Джеймса» ([цит. по: 394, *3*]). Коллман был отозван из монастыря в Люнебурге (*Kloster Lüne*); и в соответствии со своим новым назначением прибыл в Лондон 1 сентября 1782 года. Отредактированная версия этого документа была опубликована как статья о Коллмане в «Словаре музыкантов» *(«A Dictionary of Musicians»)* в1824 году.

Первый биографический очерк о Бахе, появившийся в английских периодических изданиях, тоже принадлежит Коллману. Его статья *«Memoir of John Sebastian Bach»* вышла в авторитетном ежемесячном музыкальном журнале «Гармоникон» *(«The Harmonicon»)* в одном из первых номеров, еще до текстов, посвященных Генделю и Бетховену.

Первые опубликованные сочинения И. С. Баха тоже появляются в Англии не без усилий Коллмана. В 1799 году выходит его «Эссе о практической музыкальной композиции» *(«Essay on Practical Musical Composition»)*. Это своеобразная школа сочинения и хрестоматия, где Коллман упоминает многочисленные сочинения Баха, включая Трио-сонату *Es-dur* для органа (*BWV* 525), Прелюдию и фугу *C-dur* из второй части ХТК (*BWV* 870). Таким образом, в этом издании была осуществлена первая публикация баховских опусов *BWV* 525 и *BWV* 870.

Здесь же Коллман представил отдельные фрагменты «Музыкального приношения» (*BWV* 1079), а также привел отрывки из «Искусства фуги» (*BWV* 1080), «Хроматической фантазии и фуги» (*BWV* 03/2) и некоторых других произведений Баха, чтобы проиллюстрировать композиционные возможности, описанные им в тексте. Помимо прочего, Коллман замечал, что ХТК Баха, «состоящий из дважды двадцати четырех прелюдий и фуг, или двух в каждой мажорной и минорной тональности, является самой гениальной, наиболее изученной практической работой, которая уважаема всеми, кто может судить о ней» (цит. по: [394, *12*]).

Анализируя процесс появления первых печатных баховских опусов в Англии, становится очевидным преобладание фортепианной и органной

музыки, что имело определенный дидактический смысл, заключающийся в развитии конкретных востребованных в Англии музыкальных сфер – органно-церковной и учебно-фортепианной.

Поэтому значительное число сочинений немецкого мастера появилось первоначально в разрозненном виде в различного рода школах и пособиях. Так, отдельные баховские произведения встречаются в трактате М. Клементи «Введение в искусство игры на фортепиано» *(«Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte»*). В качестве Урока 48 в хрестоматии напечатаны «Полонез» и «Менуэт» из французской сюиты № 6 (*BWV* 817/ 5, 7). Публикация первой пьесы становится дебютной. Затем в трех томах «Собрания практической гармонии» (*«Selection of Practical Harmony»,* соответственно 1801, 1802 и 1811 гг.) Клементи вновь обращается к баховским композициям. Теперь – Токкате *d-moll* (*BWV* 913), Французской сюите № 5 (*BWV* 816), Фуге для органа *c-moll* (*BWV* 575) и некоторым другим сочинениям.

Среди всех клавирных сочинений Баха именно «Хорошо темперированный клавир», как воплощение реализованного дидактического проекта по подтверждению жизнеспособности новой системы темперации, демонстрации полифонического мастерства, максимального развития исполнительских навыков оказался наиболее востребованным сочинением, символом и художественного, и технического совершенства.

Конкуренция в желании явить миру баховское творение была очень велика среди английских музыкантов и издателей. Нереализованным оно оказалось у Коллмана в самом конце XVIII столетия (1799 г.). Зато начало XIX века ознаменовалось несколькими печатными версиями. В 1808 году С. Уэсли просит совета Ч. Берни по поводу публикации ХТК, отмечая, что эта музыка сейчас «чрезвычайно редка в Англии и почти недоступна» (цит. по: [394, *17*]). Органист посещает исследователя и играет ему некоторые фрагменты из цикла. Согласно Уэсли, хотя Берни и владел копией первой части ХТК, которая была

передана ему К. Ф. Э. Бахом[77], он никогда не слышал эту музыку в живом исполнении.

Издание второй части ХТК, выпущенное в Лондоне издательством *Broderip & Wilkinson*, а затем и *Preston*, было напечатано в двух книгах в 1808 году. Появление этого издания, как замечали современники, «очевидно, приводит к тому, что некоторые люди становятся «бахианцами» [394, *18*]. Издание ХТК под редакцией С. Уэсли и К. Ф. Хорна – немецкого коллеги Коллмана, вместе с ним прибывшего в 1782 году из Германии в Лондон, вышло в четырех книгах, из которых в первых двух томах представлена первая часть, а в книгах III и IV – вторая. Реализация этого проекта продолжалась три года – с 1810 по 1813.

Может показаться странным, но английские музыканты, по преимуществу, трактовали «Хорошо темперированный клавир» как органный цикл, по-видимому, в первую очередь, из-за использования полифонических приемов и наличия фуг, которые ассоциировались у них исключительно с органной природой. Фуги вообще и, в частности, фуги из ХТК к 1810 году в Лондоне играли преимущественно на органе, хотя С. Уэсли знал, что стилистически только некоторые из них действительно схожи с органными композициями. Когда в 1808 году органостроитель Томас Эллиотт[78] создал первый в Англии инструмент с равномерной темперацией и показывал его в своей мастерской на Тоттенхэм-Корт-Роуд, Уэсли не мог продемонстрировать его достоинства лучше, чем играя фуги Баха из ХТК.

Почти в то же время (в 1809–1810 гг.) С. Уэсли и К. Ф. Хорн осуществили еще один грандиозный проект по публикации серии из шести органных трио-сонат Баха 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

[77]Манускрипт не сохранился.
[78] Томас Эллиот (*Elliot Th.,* ок. 1759–1832) – один из главных органостроителей в Англии в начале XIX века.

композитором [420, *143*].

В предисловии к изданию Уэсли с восторгом и с нескрываемым изумлением писал: «Эти пьесы исполнялись их несравненным автором весьма необычным способом: оба верхние голоса он играл двумя руками на разных мануалах, а бас (сколь бы невероятным это ни казалось), он проводил в педали без всякой посторонней помощи» (цит. по: [105, *549*]).

Это был поистине уникальный проект, имевший под собой просветительскую задачу и осуществленный 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 педальной клавиатуры, а английские органисты, соответственно, необходимой выучки и координации для самостоятельного и равно виртуозного владения мануальной и педальной техникой, что в абсолютном воплощении предполагали трио-сонаты Баха. «Хотя некоторые английские органы уже имели педальную клавиатуру, ни ее форма, ни диапазон не были стандартизированы, что делало развитие педальной техники практически невозможным. В некоторых инструментах педаль даже была дублирована отдельной маленькой мануальной клавиатурой, на которой играл второй органист» [105, *549*].

Подобные эксперименты стали своеобразной «нормой» для английского исполнительского пространства первой трети XIX столетия. В хронологии баховского «пробуждения» в Англии упоминаются еще несколько случаев ансамблевого исполнения сольных органных произведений немецкого автора. Так, в 1808 году С. Уэсли вместе с Уильямом Расселом[79], играют фугу Баха на органе в церкви Святого Стефана на Коулман–стрит (*St. Stephen Coleman Street church*) с удвоением нот, предназначенных для педали, на мануале на октаву

[79] Рассел Уильям (*Russel W.*, 1777–1813) – английский органист и композитор, сын органостроителя Уильяма Рассела.

ниже. А в 1829 году тройная Фуга *Es-dur* (BWV 552/2) сыграна на органе в церкви Святого Джеймса в Бермондси на юге Лондона *(St James's Church, Bermondsey)* уже тремя исполнителями, один из которых играл педальную партию на мануале [394, *24; 33*].

П. Уильямс упоминает тот факт, что в одном из первых английских изданий немецких органных фуг редактор предлагал исполнять пьесы дуэтами с партией левой руки на октаву ниже, чтобы компенсировать отсутствие нужного педального диапазона и исполнительского мастерства музыкантов [420, *144*].

Исполнительские «вольности» с учетом технических возможностей английских музыкантов коснулись не только органных сочинений. В 1810 году С. Уэсли и Винсент Новелло[80] предложили слушателям вариант Гольдберг-вариаций (BWV 988) в версии для двух фортепиано, которая прозвучала в квартире Ч. Берни [420, *22*].

Культурная симпатия между Англией и Германией, активизировавшаяся в начале XIX века, была связана, в том числе, и с усилением исполнительского и научного-просветительского интереса к музыке И. С. Баха. Так, органные опусы композитора имели большой успех среди мыслящих музыкантов молодого поколения – английского и немецкого происхождения, которые хорошо знали, в том числе трактаты Кирнбергера и Марпурга по контрапункту.

В Лондоне можно было купить практически все зарубежные трактаты и пособия по игре на инструменте. Одно из наиболее востребованных – «Практическая школа органа» И. К. Г. Ринка (*J. Ch. H. Rinck. «Practical School for the Organ»*). Она имела два английских перевода (один из них был сделан С. Уэсли). Другим, не менее важным пособием, явилась для Великобритании «Теоретическая и практическая школа органа» Ф. Шнайдера *(F. Schneider «Theoretical and Practical Organ School».)* Оба учебника вышли в период с 1820 по 1840 год.

---

[80] Новелло Винсент (*Novello V.,* 1781–1861) – английский музыкант – певец и органист, совместно с сыном создавший крупное музыкальное издательство в Лондоне.

К двадцатым годам XIX века в Лондоне было доступно большое количество разной немецкой музыки, которая оказалась непривычной для английского слуха, но она подготовила островную публику и музыкантов к восприятию произведений немецкого мастера. Доступная немецкая и австрийская органная музыка включала сотни произведений И. К. Г. Ринка, А. Ф. Хессе, И. Г. Альбрехтсбергера, которые оказались почти преднамеренным фоном для произведений Баха, поскольку их художественные достоинства не сопоставимы.

Но английские органисты серьезно относились, например, к музыке Ринка и считали его произведения образцом «гибкого потока мелодии, а также чистоты и естественного построения гармонии» [420, *142*]. Некоторые английские композиторы жаловались на засилье немецкой музыки, но это не касалось Баха. «Его влияние было больше, чем у всех других немецких органистов вместе взятых, и он всегда считался композитором сам по себе, а не просто одним из многих немцев» [420, *144*] .

В исполнительское, как и в издательское, английское «поле», сначала попали фортепианные и органные опусы. К числу музыкантов, которые включили баховские сочинения в свой репертуар, в первую очередь, следует назвать Бенджамина Джейкобса (*Benjamin Jacobs,* 1778–1829), органиста Суррейской капеллы (*Surrey Chapel*)[81]. В период с 1808 по 1814 годы с С. Уэсли они давали совместные органные концерты для громадной аудитории капеллы Сюррея. В эти программы включались помимо оригинальных сочинений для органа прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира». В 1827 году появилась аранжировка Б. Якобса Фуги Святой Анны *Es-dur* (BWV 552/2) для двух исполнителей на органе или фортепиано[82].

«Пробуждение» английского бахианства невозможно представить без

---

[81] *Surrey Chapel* – методистская церковь в Лондоне, использовалась и как концертный зал, который вмещал около 3000 человек.

[82] Исследователи предполагают, что такое название этой фуги, вероятно, впервые применил именно Б. Джейкобс.

упоминания Уильяма Кротча[83], замечательного пропагандиста музыки Баха, органиста и композитора, который не только исполнял, но публично обсуждал и анализировал органные фуги Баха в курсе лекций по истории музыки, прочитанного им в Институте Сюррея (*Surry Institution*)[84].

Известно, что курсы лекций проводились им регулярно, начиная с 1808 года, то есть почти с момента, следующего за основанием этого учреждения. В 1818 году в лекции, прочитанной в *Surry Institution*, Кротч утверждал, что Бах «несомненно более возвышен, чем Гендель», но добавлял, что, тем не менее, Гендель был «величайшим из всех композиторов» (цит. по: [394, *27*]). Известно, что У. Кротч повторял свои просветительские лекции и на других площадках Лондона. Кроме Баха в сферу его активного исследовательского внимания попадали Г. Ф. Гендель и Дж. Тартини (цит. по: [394, *20*]).

Самые ранние зафиксированные факты исполнения баховских сочинений в Лондоне относятся к началу XIX столетия. Так, спустя 36 лет, английский композитор Уильям Гардинер (*Gardiner W.*, 1770–1853) вспоминал, что в 1802 году слышал игру ученика Клементи Джона Фильда (1782–1837), который исполнял одну из фуг Баха на частном обеде (см: [394, *14*]).

По мере знакомства, в первую очередь, органистов с музыкой Баха, самыми репертуарными стали его трио-сонаты, некоторые хоральные прелюдии и несколько «великих прелюдий и фуг», в первую очередь «Св. Анны» (*BWV* 522/2), Прелюдия и фуга *h-moll* (*BWV* 544), Токката и фуга *d-moll* («Дорийская *BWV* 538), чаще всего исполняемые, в применимых для английских инструментов ансамблевых версиях.

«Аутентичными» носителями и проводниками баховской традиции на туманном Альбионе стали континентальные музыканты-эмигранты и гастролирующие исполнители. Практика гастрольных туров иностранных

---

[83] Кротч Уильям (*Crotch W.*, 1775–1847) – английский органист и композитор, получивший степень доктор музыки в Оксфорде, первый директор Королевской академии музыки в Лондоне.

[84] *Surry Institution* – Институт Суррея был организацией, занимающейся научным, литературным и музыкальным образованием и исследованиями в области культуры и искусства. Базировался в Лондоне. Институт предлагал членам и посетителям лекции по различным дисциплинам.

музыкантов была распространена в Великобритании уже более ста лет. Как заметил в середине века критик «*Times*»[85], иностранное влияние имело решающее значение для развития музыкальных событий в Британии девятнадцатого века. Из его рассуждений следовало, что благодаря влиянию и обильному присутствию иностранных музыкантов, таких как Вебер, Мендельсон и Шпор, «коммерческая Англия неосознанно становится самой музыкальной страной в Европе» (цит. по: [396, *3*]).

И. Н. Гуммель (*Iohann Nepomuk Hummel,* 1778–1837*)*, Ф. В. Калькбреннер (*Friedrich Wilhelm Kalkbrenner,* 1784–1849), Л. Шпор *(Ludwig Spohr,* 1784–1859), А. Ф. Хессе *(Adolf Friedrich Hesse,* 1809–1863*)*, С. Тальберг (*Sigismund Thalberg,* 1812–1871) – легендарные исполнители-виртуозы своего века, без упоминания которых невозможно говорить о развитии исполнительской культуры Великобритании, многие из них в своем репертуаре обращали внимание на баховские опусы.

Возможно, самым влиятельным исполнителем, органистом и композитором, подлинным бахианцем для Англии первой половины XIX века стал Феликс Мендельсон, который посетил Британию десять раз, в общей сложности он пробыл здесь в течение двадцати месяцев с 1829 по 1847 год. Мендельсон завоевал в Великобритании множество поклонников, включая принцессу Викторию и кронпринца Альберта. Критик Джордж Хогарт считал, что Мендельсон входит в число величайших мастеров своего времени как органист, так и пианист [396, *4*].

Любовь Мендельсона и англичан была взаимной. Именно Лондон (а не Берлин или Париж) стал для Мендельсона музыкальным центром Европы. «Это ужасно! Это безумно! Я сбит с толку, голова идет кругом! Лондон – самое грандиозное, самое невероятное чудовище на свете, невозможно втиснуть в одно письмо все, что я пережил за три дня! Я едва припоминаю самое главное, и все же дневник я вести не могу – ведь тогда я меньше увижу,

[85] Скорее всего, это был главный критик газеты «*Times*» в то время Дж. Дэвисон.

а этого я не хочу, я хочу вобрать в себя все! Вокруг меня все крутится, словно в водовороте и увлекает за собой; в Берлине я за последние полгода не видел столько контрастов, столько самых разнообразных вещей, сколько увидел за эти три дня» (из письма Ф.Мендельсона родным, 25.04.1829) (цит. по: [76, *52*]).

Композитор не только сочинял и исполнял, но и редактировал для британских издателей первые критические публикации ораторий Генделя и органной музыки И. С. Баха. Шотландия вдохновила его на создание двух известных произведений: увертюры «Фингалова пещера» и Шотландской симфонии. Его оратория «Илия» была представлена в Бирмингеме на музыкальном фестивале 26 августа 1846 года. Во время своего последнего визита в Англию в 1847 году он исполнял Концерт для фортепиано с оркестром № 4 Л. ван Бетховена и дирижировал Лондонским филармоническим оркестром, сыгравшим «Шотландскую симфонию». Среди слушателей этого концерта была королевская чета [396].

Мендельсон многократно представлял свое исполнительское мастерство в Англии на сольных органных концертах, чаще всего в Лондоне *(St. Pauls-Kathedrale* и *Christ Church*) и Бирмингеме. «На днях, когда я сидел за органом в *Christ Church* на *Newgate Street*, несколько мгновений думал, что задохнусь – такая была теснота и толкучка у пульта» (цит. по: [76, *215*]). Мендельсон был знаком со своими английскими коллегами-органистами, в первую очередь, Томасом Эттвудом[86] и Самуэлем Уэсли[87]. Он охотно играл на английских инструментах, особенно любим был орган в Соборе Св. Павла (*St. Pauls-Kathedrale)*, который Мендельсон в письме Т. Эттвуду 1832 года называл «*brilliante Orgel*», поскольку он, едва ли не единственный в Англии,

[86] Эттвуд Томас (*Attwood Th.,* 1765–1838) – английский композитор, дирижер, органист лондонского собора Св. Павла, учился в том числе в Вене у В. А. Моцарта. Т. Эттвуду Ф. Мендельсон посвятил «Три прелюдии и фуги» *op.* 37.

[87] С. Уэсли в последний раз выступал на публике в качестве органиста в присутствии своего коллеги и «апостола» И. С. Баха Мендельсона в церкви Крайст-Черч на Ньюгейт-стрит (*Christ Church, Newgate Street*). Мендельсон выразил свое одобрение интерпретации английского органиста. Но получил ответ: «Вы не знаете, как я играл раньше. Вы должны были услышать меня сорок лет назад». Музыкант умер месяц спустя, в октябре 1837 года [388, *2*].

имел прекрасную диспозицию и довольно широкий диапазон педальной клавиатуры, почти соответствующей немецким инструментам. Он достигал «до» первой октавы. Это давало возможность исполнять органные опусы Баха в их подлинном звучании, без редуцирования и необходимой для других островных органов адаптации.

Именно Мендельсон впервые познакомил в сольной интерпретации английскую музыкальную общественность с некоторыми произведениями И. С. Баха, которые до него не были исполняемы английскими органистами, особенно те, в которых необыкновенно виртуозно была развита педальная партия (например, фуги *D-dur BWV 532* и *g-moll BWV 542*).

В 1837 году в Англии Мендельсон сыграл пять больших баховских прелюдий и фуг: *a-moll BWV 543, D-dur BWV 533, g-moll BWV 542, E-dur BWV 566, c-moll BWV 546,* чем привел английских органистов в настоящий восторг. Критик «*Musical World*»[88] после одного из концертов заметил: «Его ум настолько погрузился в баховские сочинения, что в какой-то момент прелюдии *a-moll*, случайно или намеренно, он усилил и расширил представление об авторе таким естественным образом, что те, кто не знаком с деталями баховского стиля, ни в коем случае не смогли обнаружить отклонения от текста» (цит. по: [330, *84*]).

«Несмотря на его деятельность в качестве редактора, композитора, антиквара, педагога и музыкального посла, именно как блестящий исполнитель (особенно в Англии) он оказал наибольшее влияние», – отмечает Р. Стинсон [377, *75*].

Джордж Гроув[89]писал о концерте в *Christ Church* в сентябре 1837 года о Мендельсоне-исполнителе: «Он был величайшим (*the greatest*) из немногих немецких органистов, посетивших нашу страну» (цит. по: [401, *217*]). Но он

[88] Авторитетный британский журнал, основанный в 1836 году известным музыкальным издателем Дж. А. Новелло

[89] Гроув Джордж (*Sir George Grove,* 1810–1900*)* – авторитетный английский музыковед, создатель знаменитого многотомного музыкального словаря.

стал и самым влиятельным апологетом органного наследия И. С. Баха в эпоху раннего романтизма.

§ 4. Освоение музыкального наследия И. С. Баха во Франции

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. Только отдельные его сочинения были изданы при жизни на родине[90], потому основная часть наследия могла передаваться только в рукописных копиях. Конечно, это имя знали немногочисленные современники за пределами Германии, но говорить о повсеместном распространении сочинений немецкого композитора вряд ли возможно. Эта ситуация напрямую коснулась католической Франции. Проблемы глобализации еще не стояли в XIX веке, однако процессы культурного обмена набирали силу, национальная замкнутость сменялась робкой восприимчивостью, а нередко и открытой толерантностью.[91]

Как обстояло дело с музыкой Баха в пределах Франции, была ли она известна его французским современникам? Пытаясь прояснить степень взаимодействия и творческого «натяжения» пары И. С. Бах–Франция, становится понятно, что при жизни немецкого композитора очевиден однонаправленный интерес лейпцигского Томаскантора к французской музыке и практически полное незнание его творчества другой стороной. Эта ситуация объясняется, прежде всего, в силу конфессионального противостояния традиций, о чем убедительно пишет Л. Кириллина [113].

---

[90]Сборник клавирных упражнений (Clavier-Übung) в 4-х томах, изданных в разные годы, начиная с 1731 по 1742 год:
I – 6 партит (*BWV* 825-830),
II – «Итальянский концерт» (*BWV* 971), «Французская увертюра» (*BWV* 831),
III – Прелюдии (хоральные) к Катехизису (*BWV* 669-689) и 4 дуэта (*BWV* 802-805),
IV – Ария с вариациями («Гольдберг-вариации») (*BWV* 988);
«Канонические вариации» (*BWV* 769);
«Музыкальное приношение» (*Musikalisches Opfer*) (*BWV* 1079);
Всего 37 номеров по каталогу Шмидера.

[91] Вспомним судьбу Г. Ф. Генделя (да и не только его) в Англии, Д. Скарлатти в Испании.

Исключение составляли отдельные «персонажи», чьи имена соединились с фамилией И. С. Баха в форме исторических анекдотов. В первую очередь, стоит вспомнить знаменитого французского виртуоза Л. Маршана и историю его побега с клавесинного «ринга» в Дрездене. Был ли это факт осознанного соперничества со стороны французского клавириста – не понятно, поскольку музыкальная дуэль планировалась не по его инициативе. А Иоганну Себастьяну в 1717 году пришлось принять участие в интриге, которую затеяли первый министр саксонского двора граф Флеминг и русский посол Кайзерлинг с согласия курфюрста Саксонского. Два именитых сановника решили столкнуть двух виртуозов в музыкальном состязании, о котором ни тот, ни другой даже не подозревали.

Анализируя наследие композитора, исследователи[92] единодушно сходятся во мнении, что «провинциальный» немецкий кантор представлял себе музыкальную ситуацию в европейских странах, в том числе и во Франции, был восприимчив, лучшее ассимилировал в своих сочинениях. Он знал опусы Ф. Куперена («среди рукописей Баха были обнаружены копии ряда клавесинных пьес Куперена» [161, 116], неслучайно Брамс называл в числе учеников «Франсуа Великого» немецкого автора.

Баху был известен и трактат о гармонии Ж. Ф. Рамо, в клавирных сочинениях он активно применял систему орнаментики Ж. д`Англебера. А. Швейцер замечает, что композитору неплохо был знаком французский язык. [237, *136*]. Л. Кириллина считает, что «известный космополитизм XVIII века был чужд Баху, хотя его музыка вобрала в себя многочисленные итальянские и французские влияния» [113].

При этом, исследователи не употребляют имя Баха, характеризуя музыкальные интересы его французских современников. В. Брянцева утверждает, что Рамо вовсе не был знаком с творчеством Баха [68]. Нет и других авторитетных указаний на хотя бы небезразличное отношение

[92] А. Швейцер, М. Друскин, Я. Мильштейн, Н. Арнонкур.

французских композиторов к баховскому творчеству. Протестантская духовная углубленность творчества немецкого кантора противоречила установкам французского искусства второй половины XVIII века. Жанровая и образная палитра баховских опусов была чужда французскому уху и сердцу оперно-театрального времени.

Л. Кириллина замечает, что «региональный аспект бытования музыки Баха в XVIII веке нам представляется весьма важным. Ведь именно Италия, Франция и Австрия сделались во второй половине столетия основными центрами развития нового общеевропейского стиля, который принято называть классическим и основными сферами воплощения которого стали опера, симфония, соната, струнный квартет и т.д. Понятно, что на этот процесс творчество Баха не могло оказать существенного влияния, ибо оно по своим внутренним установкам принадлежало уходившей со сцены эпохе барокко, причем в сугубо немецком ее преломлении (в отличие от гораздо более космополитического творчества Генделя)» [113].

Стоит ли говорить, что в период Великой Французской буржуазной революции (1789) творения «слишком немецкого, слишком протестантского, слишком ученого композитора» [113] вряд ли вообще могли кого-то заинтересовать. Время Баха во Франции еще не пришло. Это касалось, в том числе, и органной музыки. Для органной культуры Франции рубеж XVIII-XIX вв. оказался эпохой испытаний.

Французские органисты шли на различные ухищрения, дабы уберечь инструменты от разрушения (см. подробнее: [135, *139-143*]). Это было время музыки революции, музыки площадей, больших хоровых и оркестровых масс, преобладания трубных звучностей духовых оркестров, но не божественных откровений и возвышающих душу органных звучаний.

Как ни странно, в «котле» революционных событий формируется система академического образования французских музыкантов. 3 августа 1795 года в процессе объединения двух учебных заведений – Королевской школы музыки и декламации и Национального института музыки – по указу Конвента появилась

Парижская консерватория.

В отличие от второй половины XIX столетия в первые его десятилетия не консерватория стала «проводником» музыки Баха в стране. Определенно в это время практически никто во Франции не слышал имени Иоганна Себастьяна. Музыка его сыновей здесь, как и в Германии, пользовалась б*о*льшей узнаваемостью в профессиональных кругах. Процессы французского бахианства развивались пока еще неторопливо. Однако упоминания о старшем представителе музыкальной семьи периодически стали появляться с начала XIX века.

Первого декабря 1801 года в журнале «*La Décade philosophique»* («Философская декада») в статье французского критика П.-Л. Жингене[93] Бах представлен как «отец немецкой фуги, чьи глубокие творения практически неизвестны в Париже» (цит. по: [341, *318*]). Начало века – это и время первого французского издания «Хорошо темперированного клавира»[94].

Однако еще несколько десятилетий музыка немецкого мастера оставалась невостребованной основной частью французских исполнителей и публики. Его сочинения долгое время продолжали использоваться лишь в инструктивных целях как образец для формирования навыков полифонической игры на клавире и фортепиано. Так, пианист Ж.-Л. Адам[95] опубликовал две баховские фуги – первую из первого тома и четвертую из второго тома ХТК – в своей «Фортепианной методе консерватории» («*Méthode de Piano du Conservatoire»)* (Париж, 1804) (см. подробнее: [341, *318*]).

Заслуга знакомства Франции с творчеством одного из величайших композиторских имен принадлежит отдельным заинтересованным лицам. Одно из первых в этом ряду, но почти неизвестное в России – Александр Шорон (*Choron A.*, 1771–1834). Это музыкант, который сочетал в своей жизни научно-исследовательскую, преподавательскую и концертно-просветительскую работу.

---

[93] Жингене Пьер-Луи (*Ginguené Pierre-Louis*, 1748–1816) – французский поэт и музыкальный критик.
[94] Проанонсировано это издание было в газете *«Courrier des spectacles»* от 29 сентября 1801 года.
[95] Адам Жан-Луи (*Adam Jean-Louis*, 1758–1848) – французский пианист-виртуоз, педагог и композитор.

Не закончив консерватории, систематически начав заниматься музыкой в 25-летнем возрасте, Шорон самостоятельно постиг основы музыкальной теории и композиции.

Музыкант опубликовал многочисленные музыкальные и теоретические сочинения прошлого, в том числе забытые творения Ж. Депре, К. Жанекена, Дж. Палестрины, собственные работы о старинной музыке. Но самое важное его деяние – открытие «Королевского института пения и декламации» («Институт церковной музыки», 1817–1831), готовившего учителей хорового пения и музыкальной грамоты и пропагандировавшего хоровое искусство. В организованных Шороном концертах Института впервые во Франции были исполнены многие хоровые сочинения И. С. Баха.

Трудно с определенностью сказать – какие. Это объясняется тем, что основная часть хоровых сочинений Баха во Франции оставалась неизвестной, поскольку корпус сочинений концентрировался в оригинальных рукописях во владении Нэгели, Пёльхау, Зельтера и Хаузера. Ж. Монгредьен в своей работе пишет, что Шорон представил их публике в 1830-е годы (см. подробнее: [341, *319*]).

Александр Боэли (*Boëly A.*, 1785–1858) – еще одна важнейшая фигура для французского бахианства первой половины XIX века. Композитор, органист и пианист родился в Версале, его первым учителем музыки стал отец, Жан-Франсуа, контратенор в Парижской церкви Сен-Шапель, композитор и придворный музыкант – преподаватель игры на арфе. А. Боэли брал частные уроки у пианиста И. А Ладурнера (*Ladurner I. A.*, 1766–1839), познакомившего воспитанника с музыкой И. С. Баха и Й. Гайдна. Музыкант учился в Парижской консерватории, но не закончил её. В истории музыки имя Боэли связано, в первую очередь, с органом. Он, как пишет Е. Кривицкая: «славился своей блестящей ножной техникой, разработанной им на педальном фортепиано» [135, *148*].

А. Боэли разделил судьбу многих невостребованных и мало оценённых музыкантов своего времени. Живший в период расцвета романтизма, Боэли

восхищался музыкой барокко – наследием Баха, Гайдна, Куперена, Фрескобальди. Его музыкальные интересы не совпадали с художественными тенденциями, господствовавшими в то время во Франции. Его увольняли с работы, а сочинения не издавали (две трети произведений опубликованы после его смерти).

Первое постоянное место работы – должность органиста церкви Сен-Жермен-л'Оксерруа *(Saint-Germain-l'Auxerrois)* – он получил лишь в 1840 году в возрасте пятидесяти пяти лет. Исполнительский и композиторский талант Боэли высоко ценили С. Франк и К. Сен-Санс – бахианцы «второй волны» романтического столетия. Если в Германии и Англии бахианство ощутимо проявило себя уже в начале романтического века, то Франция актуализировала интерес к прошлому только во второй его половине, после того как «перебродившие дрожжи» революционного порыва позволили трезво оценить культурную ситуацию в стране и за ее пределами.

Исследователи замечают, что «преклонение Боэли перед Бахом наложило свою печать и на стиль его произведений» [135, *148*], а тема фуги из его «Фантазии и фуги» *B-dur (b-a-des-c)* явно интонационно соотносится с достаточно привычной для органных романтических опусов темой *B-A-C-H*. «Боэли одним из первых познакомил парижских музыкантов с органным наследием Баха и новыми приемами игры, в частности, с педальной техникой и применением каблука» [135, *148*]. Увы, но, как пишет профессор класса органа парижской *Schola Cantorum* Ж.-П. Имбер «Органист церкви Сен-Жермен-л'Оксерруа Александр Боэли потерял должность лишь из-за того, что играл на службах фуги Баха, а не транскрипции оперных арий» [106, *160*].

В деле пропаганды органной музыки Баха во Франции Боэли все же был не одинок. Мендельсон в одном из своих первых путешествий по Европе пишет родным из Парижа в 1825 году: «Намедни я по просьбе Калькбреннера играл прелюдии ми-минор и ля минор для органа *(И. С. Баха – Т.Б.)*. Слушатели нашли, что обе вещи «чудо, как милы», а один из них заявил, что начало ля-минорной прелюдии имеет поразительное сходство с популярным дуэтом из

оперы Монсиньи. У меня в глазах завертелись синие и зеленые круги» (цит. по: [76, *23*]).

Ситуация с музыкой Баха, начиная с 30-х годов, постепенно начинает меняться. Особую роль в этом процессе играют исполнители, которые были мобильны и динамично передвигались по Европе. Париж 30-40-х годов XIX века – исполнительская Мекка. Сюда стекаются лучшие инструментальные силы из всех европейских стран. И основными посредниками между искусством Баха и французскими музыкальными кругами становятся инструменталисты, в основном, но не только, соотечественники композитора.

Виолончелист Б. Ромберг, ангажированный для преподавания в Парижской консерватории, пианисты Д. Штейбельт, Й. Вельфль, Я. Дуссек, имевшие грандиозный успех на своих французских гастролях в начале века, Мендельсон, в юном возрасте покоривший публику как превосходный органист – все они привозили партитуры Баха для знакомства с ними своих французских друзей и публики.

Ф. Хиллер (*Hiller F.*, 1811–1885) – выдающийся немецкий пианист, ученик И. Н. Гуммеля и друг Ф. Мендельсона в период с 1828 по 1835 жил в Париже. Он был горячим сторонником музыки Баха. Показателен тот факт, что в 1833 году он совместно с Ф. Шопеном и Ф. Листом сыграл в Париже *Allegro* из Концерта для трех клавиров (*BWV* 1063). Ф. Шопен среди своих учеников пропагандировал клавирные сочинения Баха и считал (в этом сходятся все источники) ХТК основой обучения, формирующего фортепианную технику и полифоническое мышление инструменталиста. Ш.-В. Алькан (*Alkan Ch.-V*, 1813–1888), французский органист, младший современник А. Боэли, выпускник консерватории 1834 года, преданный поклонник Ф. Шопена, разделял и его любовь к Баху. В своих органных композициях Алькан даже обращается к протестантскому хоралу (см. подробнее: [135, *150*]).

Постепенно музыкой Томаскантора стали интересоваться не только инструменталисты. Показателен факт, когда в 1819 году еще совсем юная испанская певица М. Малибран вернулась в Париж со своей семьей, именитый

бельгийский и французский теоретик и критик Ф.-Ж. Фетис написал: «Она **уже** играла пьесы И. С. Баха для клавесина, которые Гарсиа[96] очень любил» (цит. по: [341, *318*]).

Активизируется и процесс тиражирования баховских сочинений. Когда в 1837 году в издательстве *Peters* начало выходить Полное собрание клавирных сочинениий Баха под редакцией К. Черни, по этому примеру в 1843 году начала осуществляться французская версия проекта в десяти томах под названием «*Collection complete pour le piano, avec et accompagnement, des œuvresde J. S. Bach»*, которая содержала Искусство фуги, Шесть сонат для скрипки и клавира, а также основные клавирные сочинения композитора. Редактором выступил Видон Лаунер *(Widon Launer)*. В дополнение к этому изданию в декабре 1843 года знаменитый парижский издатель Шлезингер (*Maurice Schlesinger*) в Париже опубликовал вокальную партитуру «Страстей по Матфею» с французским текстом Мориса Бурже[97](см. подробнее: [290, *102-140*]).

Картина французского бахианства была бы не полной без представления музыкантов бельгийского происхождения – Франсуа-Жозефа Фетиса (*Fétis François-Joseph,* 1784–1871) и Жака-Николя Лемменса (*Lemmens Jacques-Nicolas,* 1823–1881), жизнь и творческая деятельность которых неразрывно связана с культурой двух стран – Бельгии и Франции. Фетис в российских музыкантских кругах известен, прежде всего, как выдающийся теоретик и музыкальный критик, основатель первого во Франции еженедельного музыкального журнала *«Revue musicale»,* в котором он до 1833 года оставался единственным редактором и основным автором.

Менее освещена его деятельность как директора Брюссельской консерватории, но еще незаметнее оказалась часть жизни, посвященная формированию исторического музыковедения и исполнительства в Бельгии и

---

[96] Отец М. Малибран Мануэль дель Пополо Гарсиа – известнейший тенор и вокальный педагог XIX века.

[97] Бурже Морис (*Bourges Jean-Maurice,* 1812 –1881) – музыкальный критик «*La Revue et Gazette Musicale» (*с 1839 года), переводчик и композитор. В 1844 году перевел на французский язык текст оратории «Павел» Мендельсона.

Франции. Одним из ярких примеров ренессанса старинной музыки в концертной практике Франции и Бельгии стали циклы «Исторических концертов» (*Concerts historiques*, 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. Музыкант был знаком с творчеством немецкого композитора уже в молодом возрасте. Когда по окончании Парижской консерватории в 1813-1818 годах Фетис служил органистом в церкви *St. Pierre* провинциального французского местечка Дуэ, он изучал и пропагандировал органное наследие Баха. Однако не стоит забывать, что Фетис по вероисповеданию был католиком и играл мессы в католическом храме.

В более поздние годы, будучи профессором Парижской консерватории, директором Брюссельской консерватории, Фетис издает 8-томный труд «Всеобщая биография музыкантов и библиографический музыкальный словарь» *(«Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique»*[98]*)*, который принес ему мировую известность. Именно здесь появилась одна из первых во французской музыкальной лексикографии наиболее полная статья о Бахе, в которой помимо биографических сведений содержались, в том числе, баховские принципы игры на клавире, в частности, рассматривались аспекты пальцевой техники [357*, 60*].

Среди наиболее талантливых учеников Фетиса выделяется Ж.-Н. Лемменс. Выдающийся органист и педагог он стал одним из тех музыкантов, кто не только сформировал органную школу Бельгии, но значительно обогатил эту инструментальную сферу во Франции. Его главная заслуга состоит в том, что он осуществил синтез лучших традиций немецкой и французской органных культур.

Лемменс учился в Брюссельской консерватории, его органным педагогом стал Х. Ф. И. Гиршнер (*Ch. Girschner*), органист протестантской церкви в

[98] *Paris, F.-Didot*, 1835-44, 2-е изд. 1860-1865.

Брюсселе, «который учился в Германии и пропагандировал традиции немецкого органного искусства» [135, *151*].

Закончив консерваторию, в 1846 году по инициативе Фетиса Лемменс продолжил обучение у знаменитейшего органиста тех лет А. Хессе (*A. Hesse*) в Бреслау[99]. По мнению Фетиса, который не просто уважал, но чтил органный талант Хессе, Лемменс должен был подробно изучить наследие старшего Баха, «музыкальным внуком» которого был бреславский музыкант. Он двойными нитями был связан с традициями Иоганна Себастьяна через своих учителей – Ф. В. Бернера и И. К. Г. Ринка. Ринк был воспитанником самого юного ученика Баха – И. К. Киттеля, который считался одним из лучших органистов конца XVIII века.

А потому, как справедливо замечает Петерсон: « за спиной Лемменса стояли, с одной стороны, Фетис – защитник преобразований в органной технике и органостроении и представитель римско-католического органного мира, и, с другой стороны, Хессе – репрезентант баховской традиции» [357, *61*].

В декабре 1846 года Хессе писал Фетису: «Я больше ничему не могу научить Лемменса. Он играет самую трудную музыку Баха также хорошо, как я» (цит. по: [409, *15*]). С этого момента началась блестящая исполнительская и педагогическая карьера Лемменса в Бельгии и за границей. Особенно он прославился во Франции, что было естественно в связи с тесными налаженными связями между Брюссельской и Парижской консерваториями.

Весной 1850 года Лемменс осуществил свою первую поездку в Париж, где познакомился с авторитетнымм органостроителем Франции А. Кавайе-Коллем (см. подробнее: [292, *76*]). В период с 1850 по 1859 год Лемменс сыграл несколько ярких концертов и познакомил французских органистов и публику с рядом необыкновенно виртуозных, по понятиям парижских музыкальных кругов, опусов И. С. Баха. Даже профессионалы были ошеломлены педальной техникой Лемменса, которой он обязан немецкому органному образоваию.

---

[99] Теперь город Вроцлав (Польша).

Так, одна из фуг немецкого автора прозвучала уже на первом концерте 1850 года в *Temple Protestant de Panthemont.* На этот факт указывает критик Г. Бланшар (*Blanchard Henri-Louis,* 1778–1858) в «Парижской музыкальной газете» *(«Revue et gazette musicale de Paris»*) 18 августа 1850 года. Он отзывается об исполнении органиста исключительно в комплиментарных выражениях, поскольку бельгиец поразил французов неожиданной исполнительской манерой, свежей и необычной для музыкальных кругов Парижа.

В следующие свои приезды Лемменс сыграл в лучших церквях столицы несколько по-настоящему знаменательных для себя и для французской органной культуры концертов. 25 февраля 1852 года в *Saint-Vinsent-de-Paul* состоялся своеобразный мастер-класс Лемменса, на котором присутствовали лучшие французские органисты – А. Боэли, Ф. Бенуа, С. Франк, Ш. Алькан, Л. А. Ж. Лефебюр-Вели и Ш.-Ф. Фесси (*Boëly, Benoist, Franck, Alkan, Lefébure-Wély, Fessy*).

В мае 1854 года совместно с тремя парижскими исполнителями – И. Кавалло (*Cavallo*), О. Базилем (*Bazille*) и С. Франком (*Franck*) – Лемменс сыграл концерт в знаменитой церкви *St. Eustache,* где наряду со своими композициями, сочинениями Мендельсона, бельгиец снова исполнил опусы Баха. На этот раз звучала Прелюдия и фуга *e-moll*. Исследователи до сих пор полемизируют о том, какой из ми-минорных циклов был исполнен – большой или малый (*BWV* 533 или *BWV* 548). Большинство из них склоняется в сторону монументально-грандиозной «большой» Прелюдии и фуги *BWV* 548, поскольку в восторженной рецензии «Парижской музыкальной газеты» Лемменс был назван «потомком Баха» (цит по: [409, *39*]). Вряд ли малый цикл мог произвести столь сильное впечатление.

После этих концертов за музыкантом во Франции закрепилась слава пропагандиста музыки Баха. Во многом эту бахианскую тенденцию в органном исполнительстве подхватил Франк. Хотя Лемменс не был его «прямым» учителем, но впечатление от игры бельгийца было столь велико, что своей

исполнительской манерой и новым для французов репертуаром Лемменс стимулировал значительное совершенствование органной игры Франка. Наиболее плодотворно этот процесс происходил между 1854 и 1859 годами – в период наиболее активного французского концертирования Лемменса. Именно Франк, став профессором Парижской консерватории в 1872 году, счел важнейшие крупные сочинения Баха необходимыми и обязательными для изучения в классе интерпретации (см. подробнее: [142, *40-42*]). С этого момента сочинения Баха прочно вошли в учебный репертуар французских органистов.

В целом, французское бахианство развивалось в несколько этапов. «Ростки» его, 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. Тогда во Франции вышли несколько работ, по-настоящему осмысливающих и раскрывающих творчество великого немца. В 1895 году появилась монография А. Пирро «Органы Баха», а в 1907 – его докторская диссертация «Эстетика Баха».

Подлинным событием стало издание в Париже в 1905 году на французском языке монографии «Иоганн Себастьян Бах, музыкант-поэт», принадлежащей перу выдающегося исследователя творчества композитора А. Швейцера. Этот труд возник как ответ ученика на просьбу его учителя (Ш.-М.Видора) о создании пособия для студентов Парижской консерватории в разъяснении им смысла баховских органных прелюдий. «Я не был по профессии музыковедом. Если бы Видор не пожелал этого от меня, ибо во Франции тогда не было такого труда…я бы никогда не решился написать книгу о Бахе» (цит. по: [88, *132*]).

Появление монографии инициировал Шарль-Мари Видор – известнейший французский органист-виртуоз, композитор и педагог, ученик Ж.-Н. Лемменса и Ф.-Ж. Фетиса, почитатель и интерпретатор сочинений И. С. Баха. Именно Видор совместно с А. Швейцером подготовил к публикации все органные

произведения Баха.

К началу XX века в культуре Парижа формируется устойчивый интерес к музыке прошлых эпох – организация Венсаном д'Энди *Schola Cantorum* (Певческой школы), издание сочинений французских мастеров эпохи Ренессанса, в 1903 году первый сольный клавесинный баховский концерт польской исполнительницы Ванды Ландовской. Вступление французского бахианства в новую фазу развития ознаменовалось организацией в 1904 году в Париже по инициативе А. Швейцера французского Баховского общества.

§ 5. Формирование бахианства в музыкальном искусстве Италии

Музыка Баха в Италии широкое и целенаправленное распространение стала получать лишь в конце XIX века. Звучит это немного странно в контексте, по крайней мере, того обстоятельства, что Иоганн Кристиан Бах, младший из сыновей Иоганна Себастьяна, восемнадцатый ребенок в семье, в 19-летнем возрасте в 1754 году, вскоре после смерти отца уехал в Италию, сменил вероисповедание – перешел из лютеранства в католичество. Иоганн Кристиан служил органистом в Миланском соборе, продолжал сочинять и исполнять церковную музыку, но переключил свое главное внимание на оперу. Не считал нужным пропагандировать наследие своего отца, величие которого с юношеским максимализмом игнорировал. В 1762 году он сменил Милан на более космополитичный, богатый буржуазный Лондон.

Исследовательское поле в вопросе европейского восприятия И. С. Баха часто игнорировало итальянскую перспективу, поскольку разрыв между М. Клементи[100] и Ф. Бузони был довольно велик. А после Д. Фрескобальди, Д. Скарлатти, Б. Галуппи итальянская музыка для клавира переживала довольно сильный кризис. По мнению итальянского музыковеда Дж. Пиччиоли, причиной этого упадка стала особая политическая ситуация в Италии XIX века с войнами и революциями, которые, тем не менее, привели к позитивному

[100] М. Клементи нельзя считать итальянским музыкантом в полном смысле, поскольку он покинул Италию в четырнадцатилетнем возрасте.

результату – объединению страны в 1871 году. Исследователь писал: «интимный […] характер камерной музыки не соответствовал политическим страстям Рисорджименто» [358, *19*]. Они нашли свое привилегированное выражение в опере, либретто которой часто содержало политические намеки. Камерная и церковная музыка плохо «монтировались» с гражданским пафосом и проблематикой Рисорджименто.

Более того, международная слава оперы как исконно итальянского жанра сделала ее подходящей для продвижения сочинений, наполненных патриотическими идеями. На протяжении всего XIX века доминировала необходимость построения национальной идентичности Италии. Поэтому все элементы культуры, связанные с итальянским происхождением и акцентами, считавшиеся наиболее типичными для искусства этой страны, решительно предпочитались другим, чьи национальные черты были более неоднозначными. В Италии XIX века опера все больше завоевывала популярность по сравнению с инструментальной музыкой, которая почти не привлекала внимания композиторов.

Важность оперы распространилась также на сферу музыки для домашнего музицирования, издательского дела и даже на области, не связанные с оперой, такие как органная культура, в том числе церковная [392, *316*]. В связи с преобладанием оперы в сольный инструментальный, в том числе и органный репертуар входили оперные парафразы и попурри. Оперные аранжировки также часто исполнялись «марширующими» оркестрами. Это излюбленная в Италии форма исполнения ансамблевой пленэрной музыки, учитывающая особые геоклиматические условия страны.

Поскольку практически вся итальянская музыка в XIX веке отождествляла себя с оперой, усилия по развитию инструментальных жанров воспринимались почти как непатриотические. Иностранные влияния чаще и легче обнаруживались именно в инструментальной музыке и сразу же осуждались как «германофильство», как писал об этом итальянский музыковед

Л. А. Вилланис[101] (цит. по: [258, *197*]).

Конфликт между немецкой инструментальной культурой и итальянским оперным миром остро ощущался с обеих сторон: в Германии поиск подлинной национальной музыкальной основы был одной из причин посмертной оценки Баха в противовес «поверхностному» блеску итальянской оперы. С другой стороны, Италия опасалась немецкого влияния, чтобы не утратить национальную идентичность в политически сложное для страны время.

А. Вилланис в качестве отличительных черт итальянской музыки определяет ее «спонтанную ясность и естественную легкость», «интуитивное очарование без чрезмерной заботы о финальной доработке», предпочтение «красоты выразительного пения, ясности мелодических линий, квадратности […] ритмов для вдохновенных творений, в противовес мудреным композициям [258, *176*].

Как видим, эстетические ценности двух стран были практически противоположными. Разными были и конфессионально-религиозные традиции. Л. Кириллина справедливо замечает, что музыку и имя И. С. Баха «плохо знали или совсем не знали в странах с другими духовными и музыкальными традициями – в католических Италии и Франции» [113]. При этом нельзя отрицать, что Германия оказала значительное влияние на музыкальное образование почти всех реформаторов итальянской инструментальной музыки. Особенно ощутимо это проявилось ближе к концу XIX века[102].

В целом, в силу описанных геополитических событий Италия до 70-х XIX века оказалась изолированной от европейского мейнстрима, в том числе в области значительного реформирования и совершенствования органостроения, восприятия и развития органной романтической музыки, ощущения силы воздействия баховского творчества.

Однако этот печальный факт не исключает появление бахианского

---

[101] Вилланис Луиджи Альберто (*Villanis L. A.,* 1863–1906).

[102] Например, Дж. Сгамбати (*Sgambati G.,*1941–1914), Д. Мартуччи (*Martucci G., 1856 1909*), Босси Марко Энрико (*Bossi M. E.,* 1861–1925, Бузони Ферручо (*Busoni F.,* 1866–1924).

«вектора» в развитии итальянской музыкальной культуры романтического столетия. «Приятие» Баха в Италии было обусловлено наличием поначалу небольшого числа его поклонников, способствовавшим распространению баховских произведений через передачу рукописных копий и исполнительское продвижение сочинений, благодаря приватным и полупубличным салонным выступлениям. В Италии основные центры баховского культа были связаны с конкретными людьми и городами: Падре Мартини в Болонье, Симоном Майром в Бергамо, Людвигом Ландсбергом в Риме, Франческо Ланца[103] в Неаполе и Джоаккино Россини в Пезаро.

Если Ф. Бузони утверждал, что в 1870-х в Италии Бах «был оценен немногим выше Черни» (цит. по: [258, *181*]) тем более удивительно, что еще в год смерти Томаскантора знаменитый исследователь и композитор Падре Мартини написал, что Бах очень хорошо известен в Италии, и он считает его одним из величайших европейских музыкантов (цит. по : [392, *302; 323*]).

Мартини, вероятно, был чрезмерно оптимистичен, предполагая общенациональную известность Баха еще в XVIII столетии. Но он был первым итальянцем, который глубоко и, насколько это было возможно в то время, объемно знал произведения композитора. Во многом это случилось благодаря информации, полученной им от многочисленных европейских корреспондентов, с которыми он вел обширную переписку и, конечно, знакомству с Иоганном Кристианом Бахом. Интерес Мартини к И. С. Баху подтверждается множеством цитат из Третьей части «Клавирных упражнений» *(«Clavier-Übung»)* Баха в его «Истории музыки». Фрагменты из ХТК, написанные рукой Вильгельма Фридемана Баха, стали ценнейшими экспонатами личной библиотеки Мартини [392, *304*].

3 декабря 1804 года в Болонье было основано музыкальное учебное заведение *«Liceo Filarmonico»* (аналог современных консерваторий). После смерти Мартини большая доля его огромной коллекция попала в библиотеку

[103] Майр Симон (*Mayr J. S.*, 1763–1845), Ландсберг Людвиг (*Landsberg L.*, 1807–1858), Ланца Франческо (*Lanza Fr.*, 1783–1861).

Лицея, а частично была передана его любимому ученику, падре Станислао Маттеи[104]. Маттеи был профессором контрапункта в Лицее с момента его основания, обучал Россини и Доницетти, а также способствал изучению и распространению музыки Баха среди итальянских композиторов.

Коллекция, поначалу хранившаяся в несистематизированном состоянии, позже была реорганизована библиографом, историком музыки, преподавателем Лицея Гаэтано Гаспари (1807–1881). Гаэтано Гаспари, помимо исследовательской и педагогической деятельности, исполнял некоторые органные произведения Баха в церквях Болоньи и окрестностей [392, *305*].

Еще одним авторитетным болонским музыкантом был Стефано Голинелли (1818–1891). Пианист, большой поклонник Баха и сам довольно известный композитор; с 1840 по 1871 год он служил профессором фортепиано в Болонском лицее. В 1857 году в библиотеке *«Liceo Musicale»* появилось французское издание ХТК, «купленное в Париже» [392, *305*], однако его почти никогда не было на библиотечной полке, поскольку издание постоянно использовалось в качестве необходимого нотного материала в классе фортепьяно С. Голинелли [258, *183*].

Интерес к творчеству Баха в Болонье развивался благодаря последующим поколениям профессоров и директоров *«Liceo Musicale»*, среди которых были Луиджи Торки и Джузеппе Мартуччи. Л. Торки преподавал композицию, в том числе, О. Респиги, Бр. Муджеллини[105]. Дж. Мартуччи, знаменитый композитор и дирижер, был директором не только Лицея (с 1886 года), но и Соборной музыки (*Cathedral music*) и «Квартетного общества» («*Società del Quartetto»),* что давало ему возможность организации концертов современной и камерной музыки, на которых исполнялись многие инструментальные, оркестровые и вокальные произведения Баха [392, *308*].

Три директора Болонского музыкального лицея, пришедшие после Мартуччи, стали едва ли не самыми активными пропагандистами музыки Баха

[104] Маттеи Станислао (*Mattei St.*, 1750–1825).
[105] Муджеллини Бруно (*Mugellini Br.,* 1871–1912)

в Италии: Э. Босси, Б. Муджеллини и Ф. Бузони[106]. Наконец, Болонья способствовала распространению произведений Баха в Италии на Международной музыкальной выставке 1888 года, во время которой с автографами ХТК и *«Matthäus-Passion»*, предоставленными Берлинской Королевской библиотекой (*Königliche Bibliothek*), познакомилась итальянская публика.

Библиотекарь Болонского лицея Г. Гаспари состоял в активной переписке с другой заметной фигурой итальянского бахианства аббатом Фортунато Сантини из Рима – библиофилом и композитором[107]. Сантини способствовал распространению знаний о немецкой музыке в Италии. Он переслал Гаспари множество партитур, в том числе некоторые работы Баха. Сантини установил контакты с музыкантами, библиофилами и коллекционерами музыкальных рукописей, в том числе с К. Ф. Цельтером и Ф. Мендельсоном. В 1830 году во время поездки молодого композитора в Италию, в Риме Сантини показал Мендельсону некоторые хоровые сочинения Баха, в том числе «Магнификат» и некоторые мотеты, что отмечал в письмах сам композитор [258, *184*].

Сантини стремился расширить распространение произведений Баха через публичные выступления. В церкви Санта-Мария-дель-Анима *(Santa Maria dell' Anima)* с 1838 года он начал организовывать еженедельные частные музыкальные вечера, на которых исполнялись произведения из его феноменальной коллекции. В основном это была вокальная духовная музыка И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и К. Г. Грауна, написанная на немецком языке. Эти сочинения в тот период были почти неизвестны в Италии. Чтобы сделать немецкие тексты более понятными для итальянских слушателей аббат Сантини перевел их на латынь.

Признание Баха в Риме включало, что принципиально важно, публичный

---

[106] Показательно, что вместе со своими учениками Э. Петри и Б. Муджеллини Ф. Бузони работал над изданием Полного собрания клавирных сочинений И. С. Баха, которое выходило в Лейпциге в издательстве *Breitkopf & Härtel в* период с 1894–1923 гг.

[107] Сантини Фортунато (*Santini F.,* 1778–1861) – итальянский священник, композитор и коллекционер, владелец громадной музыкальной библиотеки. Сейчас коллекция Сантини находится в новой библиотеке Мюнстерской епархии.

аспект, которого не хватало в Северной Италии, например, в Болонье. В столице были другие финансовые и исполнительские возможности. Так, заметная деятельность по пропаганде баховского творчества связана с *Accademia Filarmonica Romana*. С 1823 года в жизни этого нового музыкального учреждения активно участвовал Доменико Капраника (*Capranica Domenico,* 1792–1870) [277], один из наиболее культурных и образованных римских музыкантов-любителей, который деятельно способствовал распространению немецкой музыкальной культуры. Известно, что в 1846 году силами Филармонической академии он организовал исполнение нескольких баховских мотетов[108].

В Неаполе интерес к музыке Баха, вероятно, был открыт Франческо Ланца, учителем которого был лондонский воспитанник М. Клементи Джон Фильд. Ланца стал профессором фортепиано в *Real Collegio di Musica* в Неаполе в 1827 году.

В Бергамо ведущей фигурой баховского культа стал авторитетный итальянский композитор баварского происхождения Симон Майр. Он увлеченно собирал партитуры Баха: в первую очередь духовные произведения на латинские тексты, которые хотел использовать для католической литургии, а также сочинения композитора для клавира, образовательная ценность которых была ему хорошо известна по собственному обучению. Достаточно сказать, что Майр возглавил создание бесплатной музыкальной школы *Lezioni Caritatevoli di Musica*, которая заменила давно существовавший *Collegio Mariano*, распущенный в 1802 году по наполеоновским законам. Здесь клавирные произведения Баха были обязательными для освоения учениками в процессе обучения игре на фортепиано [392, *309*].

Когда в 1837 году был издан ХТК под редакцией К. Черни, Майр упомянул этот факт в своем дневнике, подчеркнув, что Черни указал «наиболее

[108] Интересный факт, что в 1844 году Д. Капраника выступил спонсором издания в Риме вокальной партитуры оратории Мендельсона «Павел». Он стал и переводчиком текста сочинения с немецкого на итальянский язык [428, *314*].

подходящие и почти безошибочные средства для облегчения изучения этих очень сложных произведений» (цит. по: [258, *185*]).

Признание Майром Баха не вызывает особого удивления, учитывая его немецкое происхождение. Более неожиданным является интерес легендарных представителей итальянской оперы, в первую очередь Дж. Россини, разделявшего восхищение Бахом и Бетховеном со своим коллегой Мендельсоном, на что указывает в своих письмах немецкий композитор [258, *185-186*].

Еще одним горячим поклонником Баха был великий итальянец Дж. Верди: для него немецкая музыка XIX века все еще «отдавала свой долг перед Бахом», в то время как Италия потеряла свои полифонические корни. Примечательно, что Верди говорил П. Масканьи о необходимости изучения произведений Баха во всех итальянских консерваториях. Это особенно актуально, поскольку Верди единодушно был признан ведущей фигурой итальянской музыки, даже с политической точки зрения, и его совет часто требовался, когда было необходимо решить образовательные вопросы в объединенной Италии после 1871 года. [392, *315*].

При таком неспешном и осторожном постижении и узнавании музыки Баха в Италии его произведения редко публично исполнялись. Подобные выступления фрагментарно упоминаются в документах, обзорах и статьях. В этом смысле концертная атмосфера Рима была явлением исключительным в сравнении с другими областями до 1871 года еще разрозненной Италии. В этой связи можно упомянуть несколько фактов исполнения баховских опусов. Так, в 1843 году Эдуард Франк (*Franck E.,* 1817–1893) – немецкий пианист, ученик Ф. Мендельсона играл баховскую фортепианную программу, что было отмечено в статье в «*Allgemeine musikalische Zeitung».*

В 1846 году хоровые произведения Баха были исполнены «перед тысячей слушателей» в *Palazzo Caffarelli*. Концерт организовал Людвиг Ландсберг, известный библиофил немецкого происхождения, долгое время проживавший в Риме [392, *312*]. Примечательно, что с 1869 года публичное исполнение

сочинений Баха активизировалось в концертах Болонского музыкального лицея, благодаря серии «Исторических концертов», предложенных пианистом Мортье де ла Фонтеном (*Mortier de la Fontaine*, 1816–1883), исполнившим, в том числе Хроматическую фантазию и фугу Баха [392, *307*].

Восприятие музыки Баха итальянской публикой также было неднозначным. В издании «*Gazzetta Musicale Milanese»* после концерта Г. фон Бюлова критик заявил, что публика спала [258, *185-186*]. Однако после первоначальных проблем такие произведения, как «Хроматическая фантазия и фуга», отдельные прелюдии и фуги из ХТК стали все чаще и чаще появляться в фортепианных концертах, стандартная форма которых стала утверждаться в Италии.

В 1879 году К. Сен-Санс должен был сыграть прелюдию и фугу ХТК на органе Миланской консерватории, поскольку большинство итальянских инструментов не давали возможности исполнять не только романтические органные произведения современных французских или немецких авторов, но и крупные баховские органные произведения. Они оставались недоступными для адекватного воспроизведения в силу специфически скромных диспозиций итальянских инструментов, которые в большинстве все еще сохраняли привычные небольшие размеры. В основном в Италии исполнялась фортепианная музыка композитора.

Наконец, во время Международной музыкальной выставки *Expo* 1888 года в Болонье во время проведения исторических концертов произведения Баха для различных составов были продемонстрированы итальянской аудитории на старинных инструментах, предоставленных Брюссельской консерваторией[109].

[109] «Торжественная церемония открытия выставки состоялась 6 мая 1888 года в присутствии членов королевской семьи, посетивших залы, заполненные старинными и современными музыкальными инструментами. Двумя днями позже, 8 мая, состоялся первый из трех так называемых концертов со старинным репертуаром, исполненных на оригинальных инструментах (привезенных из Брюссельской консерватории) бельгийскими музыкантами. Почти все из них были преподавателями консерватории» [253, *38*].

Еще одной проблемой, затруднявшей распространение музыки Баха в Италии, была недоступность многих нотных изданий, поскольку политическая нестабильность в стране мешала ввозу нот из-за границы. «Жизнь в Италии» в первые десятилетия XIX века, как писал Л. Вилланис, «не была идеальным» условием для «познания традиций наших музыкантов прошлого» (цит. по: [258, *193*]) и ограничивала доступность ранних итальянских или современных зарубежных произведений.

Процесс импорта немецких партитур представлял большую сложность, поскольку большинство итальянских компаний были слишком молоды, чтобы иметь сложную сеть экономических взаимоотношений, необходимую для успешной международной торговли. Их выбор благоприятствовал безопасным инвестициям в оперную музыку в отличии от рискованной поддержки публикаций инструментальных произведений. «Только опера давала успех издателям» (цит. по: [258, *193*]).

Вилланис недвусмысленно жаловался на ограниченную доступность дешевых нотных партитур издательства *Peters*. По этой причине музыкально-исследовательская работа «чрезмерно затруднялась» для итальянских ученых, композиторов и профессиональных музыкантов.

Одним из первых издателей, кто продвигал национальную и зарубежную инструментальную музыку, стал Тито Рикорди, глава одноименного издательства. И не случайно первые последовательные попытки распространения инструментальных партитур в Италии были предприняты той же компанией, успех которой обеспечивался публикацией практически всех итальянских оперных шедевров XIX века.

Эту компанию основал Джованни Рикорди (*Ricordi G.,* 1785–1853), который до отъезда в Лейпциг был простым переписчиком нот. В Германии он изучил секреты нотной печати в издательстве *Breitkopf & Härtel.* Успех для него и его компании стал результатом сочетания новых технологий печати, наличия

прогрессивного литографического оборудования, приобретения Рикорди архива театра «Ла Скала», а также обладания лицензией на печать материалов выступлений «Ла Скала».

Хотя издательская политика его последователей явно отдавала предпочтение итальянской опере, они также способствовали возрождению инструментальной музыки, например, через издание сборников классических произведений немецкого барокко и классицизма. Как раньше в Германии, в Италии так называемые «классические издания», своеобразные антологии, внесли свой вклад в формирование репертуарного канона, оказывая влияние, в том числе, на консерваторские программы. Экономически важным подходом в работе издательства стали принципы дешевизны и организации коллекций по типу библиотеки.

Заметным достижением стало издание Алессандро Лонго[110] полного собрания сочинений сонат Д. Скарлатти, осуществленное в период с 1906 по 1910 гг. Гигантские исследовательские усилия привели к их публикации. Этот проект казался амбициозным итальянским ответом на издание Полного собрания сочинений И. С. Баха в Германии. Однако назвать этот проект критическим изданием довольно трудно. Лонго использовал свой собственный пианистический опыт так же, как и свою музыковедческую подготовку. Более того, сонаты Скарлатти были произвольно объединены в группы по три произведения, с намерением имитировать классическую сонату в трех частях.

Хотя международный импорт партитур был сложным делом, первые печатные издания клавирных сочинений Баха прибыли в Италию в самые первые годы XIX века в контексте общих торговых отношений между итальянскими и немецкими издателями. Однако 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».

[110]Лонго Алессандро (*Longo A.*, 1864–1954) – итальянский историк музыки.

Это приложение выпускалось *Casa Ricordi* (Домом Рикорди) с 1842 года с целью распространения и содействия международным музыкальным исследованиям. Оно называлось «*Antologia classica musicale»* и предлагало ряд ежемесячных партитур, «выбранных среди истинно классических произведений», чтобы представить примеры «различных итальянских и зарубежных школ, музыкальных жанров и стилей» и призванных служить «образцом для студентов и руководством к неопределенным вкусам любителей музыки» (цит. по: [258, *197*]).

В Италии одним из самых востребованных опусов И. С. Баха, как и в других европейских странах, также оказался «Хорошо темперированный клавир», за которым закрепилась слава необходимого сочинения для совершенствования клавирной техники. В 1844 году в Италии пришло время появления первого тома ХТК, опубликованного Франческо Риччи (*Francesco Ricci*) в Риме в типографии Питтарелли и Сантинелли *(Pittarelli and Santinelli).*

На титульном листе с гордостью отмечается, что это «первое римское издание с пальцами» *(«Première edition doigtée romaine»)*. Оно было посвящено Л. Ландсбергу, значение деятельности которого для формирования в Италии интереса к творчеству Баха невозможно переоценить. Как видим, это событие произошло в Италии значительно позже, чем осуществление подобной публикации в Англии или Франции. В 1863-1864 году миланская компания «*Lucca»* выпустила ХТК под редакцией К. Черни, непосредственно воспроизведенное по изданию *Peters* 1837 года.

В 1874 году издательство Рикорди осуществило подборку клавишных произведений Баха под названием *«Scelta sistematica e progressiva»*. Редактором издания стал Эдоардо Бикс, музыкант венгерского происхождения, который учился в Вене, а затем жил в Венеции и Триесте. Его «*Scelta»* состояла из четырех томов избранных клавирных сочинений Баха с примечаниями. Педагогическая идея издания раскрывается в выборе прогрессивного, в понимании Э. Бикса, порядка, нацеленного на систематичное распространение произведений Баха, и подразумевало как дидактические, так и исполнительские

задачи [258, *201*].

Второй и третий тома «*Scelta»* включали двадцать четыре прелюдии и фуги, выбранные из обоих томов ХТК. Издание Бикса пользовалось большим успехом (о чем свидетельствует наличие томов I-II в архиве Листа). Некоторые исследователи предполагает, что это был и учебник молодого Бузони. Существуют версии, что Бикс учил Бузони в детстве в Триесте [258, *201*].

К концу XIX века издание сочинений Баха активизировалось, но приоритетными оставались клавирные сочинения в силу их б*о*льшей применимости, в том числе в учебных планах итальянских консерваторий. Очевидно, что итальянская тенденция XIX-го века отдавала предпочтение подборкам и антологиям произведений Баха. Это подтверждает и выпущенное в 1894 году многотомное издание «Метод Беньямино Чези».

Миланская компания Рикорди опубликовала девять томов, посвященных музыке Баха. Б. Чези (*Cesi B.*, 1845–1907), считавшийся одним из лучших интерпретаторов клавирной музыки Томаскантора, был очарован старинной музыкой. В свое издание он добавил указания метронома, но туда не вошли комментарии или какое-либо авторское предисловие. Версия Чези имеет «тщательную реализацию украшений» и «сдержанное количество динамических знаков». Педагогическая направленность этого издания очевидна из его редакционного стиля [258, *202*].

Таким образом, между 1843 и 1894 годами распространение произведений Баха происходило в первую очередь благодаря «сборникам и антологиям для меломанов, любителей или студентов, а не для профессионалов в области музыки». Вмешательство редактора, когда оно присутствовало, было нацелено на «выбор произведений, прежде всего, для фортепианного репертуара», а не на «истинную интерпретацию и редакцию» [258, *202*].

Отдельные органные сочинения И. С. Баха также были разбросаны по немногочисленным сборникам. Интерес к ним возрос к концу XIX века, когда появились исполнители, эстетически, интеллектуально и технически подготовленные к восприятию и исполнению баховских шедевров. Полное

собрание баховских органных сочинений появилось в Италии в нескольких консерваториях – в Милане, Неаполе, Риме, Флоренции, Пезаро, Парме и Болонье – после подписки библиотек этих музыкальных учебных заведений на баховский проект, осуществляемый немецким издательством «*Breitkopf & Härtel*» с 1850 года[111].

Среди композиторов-итальянцев, подписанных на это значимое для судьбы баховского наследия издание, оказались А. Бойто и Дж. Россини. Конечно, не прошел мимо этого события *Casa Ricordi* (Издательский дом Рикорди) [392, *313*].

Очевидно, что европейская музыка, особенно во второй половине романтического столетия, оказалась под влиянием очень мощной творческой силы, которая была в XX столетии определена как бахианство. Это – всеохватная музыкальная тенденция, в эстетическое поле которой попали практически все европейские музыкальные школы.

Однако региональные традиции определили разный уровень и качество этих «взаимоотношений». Важно заметить, что, в целом, романтическое бахианство проявило себя предельно широко. Это не только повсеместное распространение музыки Баха через гастрольно-концертную практику, использование в инструктивно-педагогических целях, прежде всего, его клавирных сочинений, но и вовлечение творчества композитора в зону научного исследования, критическое издание его наследия, в том числе полного собрания сочинений, создание национальных баховских обществ и многое другое.

Наиболее последовательными, целенаправленными и «родовыми» связями с баховскими традициями было связано по понятным причинам немецкое искусство, и не только органное. В конфессионально далеких от протестантизма Франции и Италии с их театрально-чувственным, ярко-зрелищным, светски ориентированным искусством первой половины XIX

[111] Собрание сочинений известно как *Bach-Gesellschaft-Ausgabe.*

столетия бахианство проявляло себя достаточно осторожно и, в целом, неспешно, обращаясь, главным образом, к клавирному творчеству И. С. Баха в основном в учебно-дидактических целях. Это происходило во многом благодаря гастролирующим музыкантам немецкого или немецкоязычного происхождения. Вторая половина века дала иной, более осознанный подход к изучению и ассимиляции лучших художественных импульсов, которые «генерировало» баховское искусство.

В буржуазно-прагматичной Британии, всегда ориентировавшейся на лучшие образцы континентальной культуры, творчество И. С. Баха стало олицетворением музыкантского мастерства, а его изучение и освоение, своего рода, бизнес-идеей, а также «гарантией качества», определявшей в равной степени уровень композиторского и исполнительского профессионализма, имевшего, к тому же, и финансовое подкрепление.

Бахианство в Англии преследовало в равной степени и художественные, и дидактические задачи. Тем не менее, продемонстрировав прагматизм, английские органисты на начальном этапе освоения баховского искусства не постеснялись «приспособить» его музыку под свои исполнительские возможности, о чем уже шла речь. И только накопив мастерства, они смогли подойти к его наследию с требуемым профессиональной и, соответственно, художественной меркой.

Глава III. Романтическая органная соната в Германии

§ 1. Ф. Мендельсон и А. Г. Риттер: органная соната в пересечении композиторских судеб

Музыкальная пресса в июле 1845 года оказалась богатой на органные анонсы, которые интриговали европейское артистическое сообщество и обещали появление нового жанра – романтической органной сонаты. Лондонское издательство «Ковентри и Холлиер» (*Coventry & Hollier*) в журнале *«Musical World»* анонсировало смелый проект, начавшийся еще в 1844 году и близившийся к завершению. Это были Шесть органных сонат Ф. Мендельсона (*Six Grand Sonatas for the Organ op.* 65) или, как следовало из текста, опубликованного 24 июля, «Школа органной игры Ф. Мендельсона (*Mendelssohn's School of Organ-Playing*)» (см. подробнее: [330, 277]).

Практически одновременно в немецком музыкальном журнале *«Urania»* появилась заметка, ее текст гласил: «Кафедральный органист г. Мерзебурга, наш трудолюбивый коллега А. Г. Риттер, сообщает о предстоящей публикации органной сонаты. Мы надеемся, что это превосходное сочинение доставит удовольствие всем органистам» (цит. по: 330, 339). В авторитетном немецком периодическом издании *«Allgemeine Musicalische Zeitung»* анонсирование нового сочинения Риттера состоялось в сентябре того же года.

Экстраординарное совпадение, которое могло бы породить двусмысленность в определении создателя нового жанра. Но исторические события развивались так, что этого не случилось. Тогда же, в сентябре 1845 года, проект Чарльза Ковентри и Феликса Мендельсона с успехом был осуществлен. Ожидаемый сборник сочинений увидел свет одновременно в четырех крупнейших музыкальных издательствах. Кроме Лондона, сонаты вышли в Лейпциге у Брейткопфа и Гертеля *(Breitkopf & Härtel)*; в Милане у знаменитого Дж. Рикорди *(G. Ricordi)*, в Париже – у М. Шлезингера *(M. Schlesinger).*

Первая соната *d-moll op.* 11 А. Г. Риттера «проиграла» в битве за первенство. Ее публикация состоялась позже – в конце 40-х годов. Обычно

исследователями называется 1847 год[112]. С тремя другими сонатами композитора (№ 2 *e-moll op.* 19, № 3 *a-moll op*. 23, № 4 *A-dur op.* 31) органный мир познакомился уже в 1850-е гг. Популярность и востребованность сочинений Мендельсона надолго затмила яркие по своему индивидуальному «почерку» сонаты Риттера. Из-за закрепившегося к тому времени статуса Мендельсона как выдающегося композитора к сонатным опусам Риттера не было обращено столь пристальное внимание.

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 в своих сочинениях он не сразу пришел к окончательному названию. Первоначально, по предложению английского издателя Ч. Ковентри, он определил свои опусы как *voluntary*: «Я с увлечением работал над пьесами, которые Вы мне поручили написать, и они уже закончены», – информировал Мендельсон в августе 1844 года своего издателя, – «я бы предпочел назвать их “Три сонаты для органа”[113]. Сообщите мне, пожалуйста, устроит ли Вас подобное название. Если нет, я думаю, «Волюнтари» тоже подойдет, тем более, что я не точно представляю, что это означает» (цит. по: [177, 195]). В конечном итоге, определение «соната» удовлетворило и автора, и издателя[114].

Так появился, по сути, новый жанр. В этом заключается его важное отличие от барочной органной сонаты, которая так и не обрела своего жанрового «лица», гибко подстраиваясь под условия существования в разных

---

[112] Знаменитый немецкий органист Людгер Ломанн в буклете к записанному им диску, включающему все четыре сонаты Риттера, указывает 1847 год как время издания первой сонаты: [331].

[113] Первые три сонаты были дополнены еще тремя. В окончательном варианте сборник включает шесть сонат.

[114] Волюнтари – жанр английской органной музыки XVI–XVIII вв., имеет несколько толкований. Первоначально волюнтари – это импровизация в рамках церковной службы в разделе Оффертория. Затем определение «волюнтари» начало применяться для полифонических произведений, написанных в двух или более частях (от 2-х до 4-х) и, фактически, стало взаимозаменяемым для жанровых обозначений *fancy* (английская фантазия в манере итальянской токкаты) и фуга. Волюнтари занимает значительное место в органном наследии английского композитора позднего барокко Джона Стэнли (*Stanley John*, 1712-1786).

национальных школах, обстоятельствах и стилевых экспериментах, так и не закрепившись в европейском органном искусстве как автономный и самодостаточный жанр.

Пережив полвека заметного ослабления внимания в классическую эру, «перетерпев» широчайшее распространение фортепианной сонаты, невостребованность органа у композиторов классицистской эпохи, на романтической почве органная соната получила новыевозможности, «дыхание» и силы. С этого момента началась ее самостоятельная жизнь, которая продолжалась около семидесяти лет именно в романтическом амплуа. Дольше всех, пожалуй, она сохраняла такие позиции в английской и американской музыке до первых десятилетий XX века.

Соната для органа, сформировавшаяся в девятнадцатом столетии, стала, своего рода, компромиссом между «духом» инструмента с присущей ему «генетической памятью», эстетикой, историей, техническими, тембровыми, фактурными возможностями и атмосферой романтического века, в которой, помимо многих других творческих импульсов, отчетливо ощущался «порыв» романтического бахианства.

Этот импульс, в первую очередь, коснулся немецких романтиков, а за ними – и представителей других европейских школ. В момент передачи своей рукописи издательству «Брейткопф и Гертель» Мендельсон замечал в апрельском письме 1845 года: «Я закончил сочинение для органа, о котором рассказывал вам в начале зимы, но оно больше, чем я раньше думал сам. Это шесть сонат, в которых я пытался описать свой способ обращения с органом и мышления, свойственного для него. Так что теперь я бы хотел, чтобы они вышли как одна работа» (цит. по: [356, 80]).

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, воплотившуюся в наиболее «сильном», драматургически развитом жанре для солирующего инструмента, который подарила миру эпоха

классицизма. С другой, незыблемой оставалась укорененность традиции, связанной с историческим восприятием органа, реализуемой, в том числе, через призму баховских влияний в XIX столетии и, конечно, через хорал, протестантский у Мендельсона, и хоральность, трактуемую в самом широком смысле как принцип мышления, у его последователей.

«Мендельсон-Бартольди был не только одним из главных действующих лиц баховского движения в начале XIX века, но он лучше, чем кто-либо другой, знал, как развить эту программу сочетания музыкального историзма и культуры богословской «игры» на органе в широкой и устойчивой манере. Кроме того, он мог рассчитывать на великую традицию Баха, особенно в Берлине и Лейпциге, и насколько богат его опыт работы с традицией органной музыки Томаскантора видно из его отчетов об уроках с Августом Вильгельмом Бахом или после его посещений концертов всемирно известных органистов. Несмотря на то, что приверженность Мендельсона к Баху и органной музыке может быть названа безусловной, но столь же важен акцент, который он развил, соединив художественные амбиции с богословскими намерениями» [313, *24*]. Органная соната в своем стилевом универсализме позволила в разных композиторских «версиях» очень естественно соединить черты трех эпох – барокко, классицизма и романтизма, с акцентом на крайних позициях.

Вслед за удачными опытами Мендельсона жанр обрел сильнейший резонанс. Исследователь романтической органной сонаты в Германии М. Вейер упоминает имена восьмидесяти трех композиторов, соприкоснувшихся с сонатным жанром во временном промежутке чуть более полстолетия [412]. Практически все, не только немецкие авторы, в той или иной мере испытали влияние органной сонаты в трактовке Мендельсона.

Его современники и представители следующих поколений композиторов определили дальнейшее развитие жанровой модели в разных национальных школах, но «точка отталкивания» для многих авторов была одна. Немецкий исследователь В. Калипп акцентирует мысль о том, что сонаты Мендельсона послужили для современников своеобразным образцом в подходе к жанру, вне

зависимости от национальной принадлежности. Это, по мнению В. Калиппа, во многом определило тот феномен, который он обозначил как специфический «профиль» романтической органной сонаты, называя его *quasi europäischen Orgelsonatenstil* [324, *151*]. Под этим исследователь подразумевает наличие стабильных композиционных и стилевых признаков жанра, если не тождественных, то, по крайней мере, схожих для разных национальных школ.

Явное или косвенное влияние сочинений Мендельсона испытали большинство композиторов – авторов органных сонат. Об этом, в частности, пишет английский музыковед А. Квин. Подчеркивая прагматизм национального мышления представителей туманного Альбиона, он замечает: «Утилитаризм, пожалуй, наиболее ярко проявился в простых технических требованиях, предъявляемых к исполнителю. Хотя музыкальный язык оставался неизменным во всех сонатах (Мендельсона – *Т. Б.),* в них был элемент «стиля *portfolio»*[115], к которому привыкли англичане. В частности, каждая соната содержала более легкую часть, которая также могла служить отдельной композицией. В этом отношении его (Мендельсона – *Т. Б.*) подход к сонате – произведению по названию, но не по форме – послужил некоей отправной точкой для дальнейших композиторских решений, так как сонаты предлагали органисту, как любителю, так и профессионалу, самые разные исполнительские возможности» [366, *69*].

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.

---

[115] Под «стилем *portfolio*» А. Квин подразумевает музыкальный образец, своего рода, жанровую модель для новых сочинений английских композиторов, в данном случае, имея в виду композиционные и стилевые параметры мендельсоновских сонат, которые стали своеобразным «лекалом» для английских авторов практически на полвека.

Но результат оказался разным – лирический сонатный цикл сюитного типа у Мендельсона и драматическая одночастная соната сквозного развития с ощутимо выраженным стремлением к тематическому единству у Риттера. При всем различии подходов заметно важнейшее качество, определяющее «лица» обоих авторов – не просто почитание, но углубленное профессиональное знание национальной немецкой органной традиции и ее талантливое романтическое «переинтонирование». Им обоим свойственен ярко выраженный историзм мышления и опора на немецкую органную традицию.

Мендельсон и Риттер имели разные стартовые позиции в музыкальной карьере и непохожую жизненную траекторию, казалось, их творческие судьбы не могли соприкоснуться. Почти ровесники, но один – наследник богатой, в финансовом и творческом отношении, еврейской семьи. Другой – человек, даже не знавший точной даты своего рождения. Однако их творческие пути, лишь по касательной соприкасаясь через профессиональное окружение, пересеклись в главном – они представили музыкальному миру новый жанр.

А. Г. Риттер родился в августе 1811 года (предположительно 25 числа) в Эрфурте – столице земли Тюрингия, старинном университетском городе, который на протяжении многих веков оставался значительным культурным центром Германии. До сегодняшнего дня в исследовательской литературе нет точных данных о жизни Риттера, поскольку информация о нем в разных источниках интерпретируется по-разному, автобиография не дает исчерпывающей информации.

Однако с местом рождения Риттеру повезло. Эрфурт, как и Берлин, куда семья Мендельсона перебралась из Гамбурга, оставался местом концентрации лучших музыкальных, в том числе органных сил Германии. В разные годы здесь служили Иероним Преториус (1560–1629), Михаэль Альтенбургский (1584–1640), Иоганн Пахельбель (1653–1706), Иоганн Готфрид Вальтер (1684–1748), Якоб Адлунг (1698–1762). Члены семьи И. С. Баха преподавали в церковных школах Эрфурта и занимали позиции церковных органистов.

В течение второй половины XVIII века здесь жил и работал Иоганн Кристиан Киттель (1732–1809) – автор влиятельной *«Der angehende praktische Organist»* («Практическая школа начинающего органиста», в 3-х частях – 1801, 1803, 1808). Музыкант, глубоко почитаемый немецким профессиональным сообществом как последний ученик И. С. Баха, он отстаивал блестящие традиции церковной музыки Эрфурта. Его виртуозные органные концерты привлекали в город таких выдающихся немцев как И. Г. Гердер и И. В. Гете.

Судьбоносной для творческой судьбы Риттера оказалась встреча с Андреасом Кечау (1798–1869), который служил органистом в эрфуртской Августинкирхе (*Augustinerkirche*). Риттер обрел в нем своего первого наставника. Кечау привил юноше чувство профессионального интереса к старинной музыке. На впечатлительную натуру музыканта сильнейшее влияние оказал и Михаэль Готтард Фишер (1770–1829), обучавший его органу, правда, недолго, в семинарии для учителей (*Erfurt Lehreseminar*).

М. Г. Фишер был ведущим эрфуртским органистом, его слава как воспитанника одного из лучших баховских учеников И. К. Киттеля, влекла к нему музыкантов из разных городов Германии, даже из столичного Берлина. Так среди замечательного круга эрфуртских наставников А. Г. Риттера проявилась прямая бахианская «наследственность». Начав обучение у М. Г. Фишера, он оказался «вовлечен в круг тюрингских последователей Баха» [261, *278*].

Затем А. Г. Риттер продолжил органное образование в Берлине. Пребывание в столице Пруссии в основном было связано с Королевским институтом церковной музыки, основанном К. Ф. Цельтером. Здесь Риттер познакомился с Августом Вильгельмом Бахом. Именно у него Риттер совершенствовался как органный исполнитель и композитор, фортепианное мастерство он оттачивал под руководством Людвига Бергера (1777–1839). Приехав в Берлин, Риттер попал в тот же педагогический и исполнительский круг, который в 20-е годы воспитал Ф. Мендельсона. Разница состояла в том, что Феликс встретился с большими мастерами, будучи юным мальчиком-

подростком, Риттер познакомился с мэтрами в молодом, но уже осознанном возрасте.

Занимаясь у Людвига Бергера, ранее учившего юного Ф. Мендельсона, Риттер познакомился со знаменитым коллекционером манускриптов и нотных рукописей, библиотекарем берлинской Певческой академии Георгом Пельхау (1773–1836), который владел замечательной музыкальной библиотекой. В коллекции Пёльхау были представлены книжные раритеты и нотные манускрипты, среди которых – большое число рукописей Иоганна Себастьяна Баха.

Пельхау познакомил Риттера со своим бесценным собранием и поддержал его в стремлении продолжить изучение старинной музыки. Впоследствии А. Г. Риттер зарекомендовал себя как собиратель и издатель органных сочинений прошлого. В течение нескольких лет он работал редактором основанного им журнала для органистов «*Urania*» и принимал участие в издании «*Orgel archiv*», куда включил неизвестные ранние органные опусы, найденные им в хранилищах эрфуртской Кауфманхирхе (*Kaufmànnerkirche*), где он служил с 1839 по 1844 год.

В более зрелом возрасте интерес к изучению европейской органной культуры вылился в создание работы «К истории органного исполнительства, преимущественно в Германии, с XIV до начала XVIII вв.» («*Zur Geschichte des Orgelspiels im 14.bis zum Anfange des 18. Jahrhundert»*). Она была опубликована в двух томах в Лейпциге незадолго до смерти композитора в 1884 году. Второй том этого исследования содержит примеры органных сочинений Ренессанса и барокко – от Андреа Габриэли до Иоганна Кунау.

В общении с Пельхау, как и в случае с А. В. Бахом, музыкантские судьбы Риттера и Мендельсона вновь пересеклись. Семья Мендельсона была хорошо знакома с коллекционером, их объединяла не только любовь к музыке И. С. Баха, но и общее дело – занятия в Певческой академии, членом которой Пельхау был с 1814 года. В 1823 году Мендельсон получил от родных в

подарок копию «Страстей по Матфею», сделанную с автографа, хранившегося в библиотеке Пельхау.

Спустя годы Риттер с любовью вспоминал берлинский период своей жизни и в автобиографии отмечал влияние многих музыкантов, с которыми там встретился. Здесь его бахианство обогатилось знакомством с представителями берлинской ветви и новыми музыкальными впечатлениями.

Дальнейшее развитие Риттера шло в нескольких направлениях – в исполнительском, педагогическом, экспертном и композиторском[116]. С 1843 года он становится органистом кафедрального собора Мерзебурга, а с 1847 до самой смерти музыкант занимал такую же авторитетную позицию в столице Саксонии-Анхальт – Магдебурге, где фактически формировал музыкальную жизнь города. С момента его триумфального участия в открытии нового органа церкви святой Марии (*Lübecker Marienkirche*) в Любеке в 1855 году (той, где служил легендарный Дитрих Букстехуде) он завоевал репутацию блестящего импровизатора.

На протяжении десятилетий Риттер работал в качестве органного мастера и эксперта по органам королевского административного округа Магдебурга. Он особенно ценил инструменты фирмы Адольфа Ройбке[117]. Именно эта органостроительная компания, знаменитая своим мерзебургским органом, звучание которого очень любил молодой Ф. Лист, написавший для исполнения на этом инструменте свои знаменитые опусы – Фантазию на тему хорала «*Ad nos, ad salutarem undam*» из оперы Дж. Мейербера «Пророк», «Прелюдию и фугу на тему BACH», построила в период 1856-1861 гг. новый, гигантский по тем временам, четырехмануальный соборный инструмент в Магдебурге с восьмьюдесятью одним регистром. В обсуждении плана диспозиции органа А. Г. Риттер принимал самое активное участие.

---

[116] Корпус его сочинений, помимо органных произведений, включает несколько сонат для фортепиано, Концертную симфонию для двух фаготов и оркестра, несколько сборников песен для разных голосов (сопрано, контральто, баритона), произведения для смешанного и мужского хоров.

[117] Риттер стал первым учителем музыки младшего сына А. Ройбке, Карла Людвига Гебхардта Отто (1842–1913), который позже занимался у Ганса фон Бюлова (1830–1894) в Берлинской консерватории.

Так затейливо, по касательной, жизнь соединила судьбы двух немецких романтиков: признанного всем музыкальным миром гения Ф. Мендельсона и оставшегося «достоянием» органного сообщества – А. Г. Риттера. Трудно представить, что они не были знакомы. Свидетельством их личных взаимоотношений пока служит лишь одно письмо Риттера к Мендельсону, которое, увы, не имеет отношения ни к органу, ни к органной сонате.

§ 2. Ф. Мендельсон и А. Г. Риттер: две концепции жанра сонаты

Появление сонат для органа как нового жанра оказалось прочно, а, может быть, и нарочито связано с именем Мендельсона-Бартольди не только по объективным причинам, поскольку именно он сочинил Шесть сонат *op.* 65, и они были изданы сразу же после их создания, но и с той точки зрения, что Мендельсон соответствовал идеалу музыканта новой формации. Он ощущал и подавал себя как артистическую личность аристократического класса, как пример и образец творческой жизни успешного музыканта-виртуоза романтического времени.

Он – не просто авторитетный композитор, но известный органист, «особенно облагороженный своей преданностью музыке Иоганна Себастьяна Баха. Ведь Мендельсон был первым, кто включил в программу органного концерта исключительно произведения Томаскантора[118], и таким образом

---

[118] В 1840 году Мендельсон провел сольный благотворительный концерт, полностью составленный из произведений И. С. Баха, для сбора денег на установку памятника Томаскантору перед церковью, где тот работал. «В четверг я дал в церкви св. Фомы концерт, из поступлений от которого будет оплачена мемориальная доска старому Себастьяну Баху, устанавливаемая здесь перед школой св. Фомы. Я дал его *solissimo*и сыграл девять номеров, а под конец свободно импровизировал. Вот и вся программа. Хотя расходы мои были довольно значительны, у меня все же осталось более трехсот талеров. Осенью или весной я еще раз повторю такую штуку, и тогда можно будет поставить хорошенький камушек. Правда, до этого я целую неделю исправно упражнялся, так что едва на ногах стоял и на улице вышагивал одни органные пассажи» (из письма Ф. Мендельсона матери, Лейпциг, 10.08.1840) (цит. по: [76, *188-189*]).

Программа концерта:

1 отделение

Прелюдия и фуга *Es-dur BWV 552*

Фантазия на тему хорала *«Schmücke dich, o liebe Seele»BWV 654*

Большая прелюдия и фуга *a-moll BWV 543*

2 отделение

Пассакалья *c-moll BWV 582*

выступил против эффектной виртуозности и блестящих развлекательных произведений, которыми аббат Фоглер очаровал широкую публику» [314, *165*]. И это тоже объективный факт.

За Мендельсоном прочно закрепился титул создателя жанра романтической сонаты для органа. При этом авторитетный английский исследователь У. Ньюмен называет сочинения композитора «первыми последовательностями органных пьес, носящими титул сонаты» [344, *206*], подразумевая то, что на сочинениях лежит оттенок некоторого принудительного объединения и разработки ранее созданного тематического материала.

По крайней мере, две сонаты почти полностью основаны на ранних сочинениях: вторая часть Второй сонаты *c-moll* – это разработка пьесы, которую композитор написал в Риме в 1831 году. Крайние разделы начальной часть Сонаты № 3 в лучистом Ля мажоре представляет собой переработку праздничного марша, который Мендельсон сочинил для свадьбы своей сестры Фанни в 1829 году. Композитор реконструировал начало свадебной музыки по памяти. Переписка с сестрой показывает, что в потерянном марше также была средняя часть с хоральной фугой, которую сам композитор не любил и нелицеприятно замечал: «Я был поражен ужасной серединой» (цит. по: [355, *112*]).

Композиционный облик органных сонат Ф. Мендельсона является предметом музыковедческих дискуссий с XIX века, в частности, 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.

В ходе многих исследований было установлено, что эти произведения представляют собой не столько сонаты в истинном смысле слова, имея в виду

Пастораль *F-dur BWV 590*
Токката и фуга *d-moll BWV 565*
Свободная фантазия на тему *BACH*

венско-классическую трактовку жанра, сколько сонатоподобную композицию, состоящую из отдельных частей. Их Мендельсон, согласно В. Гичман: «ретроспективно <…> объединил в сонатную единицу» [301, *116*]. Несмотря на расхождения во взглядах и в деталях, в комментариях исследователей наблюдается тенденция не воспринимать название сонаты слишком буквально.

К. М. Шмидт подчеркивает, что композитор «сознательно отделился от сонатной традиции» [380, 116], так что ни одну из первых частей нельзя анализировать как сонатную форму. Высказывалось предположение о том, что Мендельсон избегал сонатной формы намеренно. Тем самым, объясняя нацеленность композитора на более тесную связь с жанром английских волюнтари *(English Voluntaries),* представленных у таких авторов как Сэмюэл Уэсли и Уильям Рассел. Эта мотивация подчеркивает тот факт, что Мендельсон с б***о***льшим основанием обращался к традициям и вкусам английских органистов, для использования в органной практике которых сонаты в первую очередь и были созданы.

Имеет под собой основание и гипотеза о предназначении Мендельсоном своих сонат для церковного использования. Этим намерением и объясняется введение протестантских хоралов в ткань трех из шести его циклов. Для литургических целей он считал современную сонатную форму слишком длинной. С 1840 года Мендельсон служил в кафедральном соборе Берлина экспертом музыкальной части протестантского богослужения и наблюдал за качеством культовой музыки (см. подробнее: [177, *203*]).

Этот факт может служить достаточно веским аргументом в пользу объяснения возможной богослужебной направленности сонатных сочинений композитора. Некоторые музыковеды предполагают, что сонаты, содержащие хоралы[119], были написаны «как неотъемлемая часть лютеранского богослужения», а завершение циклов медленными характеристиками «хотя и полностью расходящееся с общепринятыми принципами в отношении формы,

[119] Речь идет о циклах *f-moll, A-dur, d-moll*. Медленными лирическими частями завершаются две последние из указанных сонат.

но все же так естественно, если это сочинение должно было стать предвосхищением нового акта молитвы» [334, *564*].

Уже почти сто лет назад высказано мнение, что многие части его сонат были импровизациями, впоследствии записанными, а затем скорректированными. Это объясняет их нестабильность не только в индивидуальной структуре частей, но и в планировке циклов в целом. Вероятно, нет других произведений, столь качественных по материалу и так плохо зафиксированных на бумаге, несмотря на утверждение Мендельсона, что он придавал им большое значение и беспокоился о пересмотре корректурных листов [304, *610*].

Как видно из приведенных фактов, вероятность сохранения некоторых традиционных функций, сопровождавших бытование органной сонаты с момента ее появления в Италии, оказывается достаточно убедительной и позволяет говорить об определенных константных признаках жанра и его восприятия со стороны композиторов, осознававших духовную традицию органной музыки как незыблемую. Речь идет о возможности использования музыкального материала сонаты для органа в литургической практике.

Если попытаться приблизиться к авторской позиции и подходам Мендельсона, то они, скорее, состоят в том, что выбор форм, фактурных решений, тематического материала основывался на прекрасном знании инструмента и его сильных сторон. Мендельсон предпочел те языковые элементы, которые считал наиболее подходящими для выражения уникальности и самобытности органа, его естественной природы, с одной стороны, или, что тоже вероятно, он учитывал сравнительно ограниченные возможности английских инструментов его времени, на которые он в значительной степени ориентировался, имея в виду географическое положение заказчика произведения.

Поэтому важнейший принцип, который позволит объяснить композицию отдельных частей и циклов в целом, это акцент, который Мендельсон делает на барочных жанрах, формах, типах фактуры и образах, традиционно связанных с

органом. Прежде всего, имеются в виду прелюдия, фуга, хоральная обработка, протестантский хорал и инструментально-виртуозное изложение токкатного и фантазийного типа.

При всей сбалансированности и планомерном сочетании частей в цикле, отражающих барочно-романтический стилевой синтез, «каждая соната имеет тенденцию содержать «хорал, фугу, религиозное адажио и виртуозную часть» [380, *116*]. В. Гичман видит «специфический и оригинальный» элемент сонат для органа в том факте, что термин «соната» ориентирован не на форму, а на «эстетическую претензию» [301, *70*].

Главным элементом «эстетической претензии», с одной стороны, а, с другой, верности традиции, становится обращение композитора к протестантскому хоралу. Мендельсон выбирает знаковые напевы немецкой церкви. *«Aus tiefer Not schrei 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*.

По мнению Ю. Эсселя: «Интеграцией хоральных мелодий в органную сонату композитор хотел, с одной стороны, отразить религиозную природу и характер инструмента, порадовать доверительными мелодиями слушателей, с другой стороны, посредством большой сонатной композиции отразить современный жанр концертного сочинения и выйти за пределы собственно прелюдии, фуги, хоральной обработки, вариаций» [243, *43*].

«Ядро» смысловой концепции Сонаты № 6 *d-moll* составляет хоральная мелодия «*Vater unser im Himmelreich»*, которая знаменует начало произведения. Она изложена в традиционной инструментальной аккордовой фактуре *Cantionalsatz*, которая сопровождает на органе унисонное общинное пение хорала.

Приложение. Рисунок № 16

В этой сонате уникально то, что все три части сочинены за два дня – 26 и 27 января 1845 года. По сути, это единственная соната, созданная Мендельсоном как целостная концепция. Рудольф Вернер обращал внимание на такие качества сочинения как: «наиболее литургическая, наиболее глубокая и, возможно, наиболее значимая среди всех сонат» (цит. по: [330, *321*]). Симптоматично то, что Четвертая соната *B-dur* была особенно любима в Англии, Шестая – в Германии. Тем более, что автором текста «*Vater unser»* был сам Лютер, а основа мелодии восходит еще к более раннему времени. Р. Шуман определял как наиболее значительные органные сочинения Мендельсона Пятую и Шестую сонаты.

В исследовательской литературе до сих пор остро обсуждается вопрос о том, является Шестая соната двухчастным или трехчастным циклом[120]. Согласно трудам Дж. Хатевея и Д. Батлера (см. подробнее: [330, *320*]) в двухчастной версии фуга, следующая за вариациями хорала, рассматривается как пятая из них. С этой позиции вариации и фуга сливаются в единую структуру, что не лишено смысла, исходя из концентрированного композиторского творческого импульса и скорости создания сонаты.

Другие настаивают на самостоятельности второй части, аргументируя свою точку зрения лишь легким мелодическим сходством темы фуги и первой строки хорала, а также особым заключительным характером четвертой вариации, которая не предполагает продолжения, таким образом, отстаивая трехчастный состав цикла. С другой стороны, известна структура знаменитой баховской *Пассакальи c-moll BWV* 582, где фуга становится естественным продолжением двадцати вариаций.

Параллельно с сочинением сонат, Мендельсон работал над публикацией хоральных прелюдий Баха, так что пристальное внимание к его обработкам, а также к технике варьированной разработки хорала имеет прямое отношение к композиции. Многие критики замечают, что среди публикуемых сочинений

[120] Впрочем, вопрос о количестве частей в циклах касается практически всех сонат Мендельсона, за исключением определенно четырехчастных Первой и Четвертой, двухчастной Третьей.

была *f-moll*'ная партита на хорал *«Christ, der Du bist der helle Tag»* («Христос – ты светлый день») *BWV* 766.

Вполне вероятно, что именно этот факт повлиял на трактовку Мендельсоном первой части сонаты, которая решена в духе баховских хоральных вариаций, по сути, хоральной партиты, как этот жанр назывался в эпоху барокко. Некоторые исследователи усматривают прямые фактурные переклички в организации вариаций Мендельсона и Баха [см.: 330, *235*].Так, вторая вариация сонаты явно испытала влияние шестого раздела партиты *«Christ, der Du bist der helle Tag»* Баха. Обе в размере 12/8, мелодическая линия выдерживается в верхнем голосе аккордов правой руки у Мендельсона и в чередующихся фрагментах темы, распределенной между альтовым и сопрановым голосами у Баха.

Приложение. Рисунок № 17 а, б

В сонате Мендельсона после первоначального изложения хорала следуют четыре вариации, последняя – кульминационная, имеющая подчеркнуто фантазийно-виртуозный характер. Хоральный напев почти неизменен, он выступает своеобразным *cantus firmus* этой части.

В первой вариации тема хорала звучит сопрановым соло, оплетаемая безостановочным движением шестнадцатых, во второй – в верхнем аккордовом голосе, изменение размера с C на 12/8 и постоянное триольное движение педали динамизируют лирическое высказывание начальной вариации.

Выдерживая принцип контраста и возвращая лирический образ немецкой *Lied* первой вариации, Мендельсон «отдает» тему хорала в третьей вариации тенору, секстово-терцовое сопровождение верхних голосов и гармоническая поддержка педали формируют камерное квартетное звучание. В кульминационной «оркестровой» четвертой вариации хорал проводится дважды: один раз целиком в педали, второй – в верхнем голосе. На основе вычлененной из шестой строки хорала малосекундовой интонации происходит интенсивное гармоническое развитие, которое приводит к утверждающему

изложению в конце части первой и шестой строк литургического напева в начальном аккордовом варианте, тем самым создавая обрамление.

«Специфичность баховского метода (в хоральных партитах. – *Т. Б.)* заключается в варьировании не столько мелодии, сколько характера изложения, фактуры – при сохранении опоры в басу и гармонической структуры» [85, *279*]. Аналогичные принципы работы с хоралом в партите применяет Мендельсон. Он гармонически, динамически, темпово динамизирует последнюю, кульминационную вариацию, которая значительно расширена по сравнению с хоральной строфой для накопления драматической энергии. Специфически мендельсоновским решением становится жанровая хар***а***ктерность каждой из вариаций. Прием *attacca* соединяет вариации и хоральную фугу, тема которой создана на основе несколько видоизмененных первой и шестой строк хорала.

Приложение. Рисунок № 18

Некоторые исследователи, в частности, Р. Вернер, С. Гроссман-Вендри и Г. Цахер полагают, что первая часть Сонаты № 6 – это образец музыкально-символической интерпретации мысленно произносимого слова в инструментальной музыке, трактуемой в романтическом ключе (см. подробнее: [330, *325*]). Все вариации неразрывно связаны с текстом Лютера, и Мендельсон сознательно сочинял каждую из них как выражение духовного смысла строф хорала. Неслучайно появление барочных музыкально-риторических формул, которые вплетены в фактурную ткань вариаций. «Басовая линия содержит ряд риторических фигур – *passus duriusculus, saltus duriusculus, suspiratio*, а средний фактурный слой представляет собой фигурацию, основанную на риторической фигуре *circulatio*» (см.: [177, *206*].

Завершает цикл лирическое *Andante*, вызывавшее много вопросов нетрадиционностью трактовки сонатного финала. Р. Вернер называл его «специфически мендельсоновским» [411, *46*], некоторые исследователи просто «лишним». В таком драматургическом решении сказалась, прежде всего, романтическая природа дарования композитора. Поэтическая образность, тонкость и гибкость в передаче эмоциональных состояний, волнообразная

структура подъемов и спадов, яркость тембровых решений позволяют говорить о лирической направленности в трактовке сонатных циклов, что обосновывает и подкрепляет их романтическую концепцию.

Этому отвечает и характер тематизма многих частей, прямо ассоциирующихся с жанровой «визитной карточкой» Мендельсона – «песнями без слов» (первая часть *Adagio* Сонаты *c-moll*, финальное *Andante tranquillo Третьей* сонаты *A-dur,* начальная вариация первой части Сонаты № 6*)*.

Еще один вариант «бытования» хорала в сонатном цикле воплощен в первой части Сонаты № 3. Это покаянный напев «Из бездны взываю», который помещен в «границы» двойной фуги. Мелодия напева излагается в центральном разделе первой части в педальном регистре. Этот сложный полифонический фрагмент обрамлен торжественным маршем-шествием, который значительно оттеняет своим гимническим характером звучащую в глубоких басах тему.

Приложение. Рисунок № 19 а

На фоне хорала излагается двойная фуга, в которой объединены две темы, каждая из которых изложена и развита отдельно. Они обе напряженны и динамичны в интонационном, гармоническом и ритмическом отношении. Основу первой составляет восходящий вопросительный тритон, заостренный пунктиром. Вторая тема представляет собой фигурационный виртуозный поток шестнадцатых.

Приложение. Рисунок № 19 б

В развитии обеих тем общий эмоциональный тонус драматически накаляется и приводит к педальному предыкту соло, пунктирно восходящему по звукам тритона, а затем двухоктавному спуску, подготавливающему гимническую репризную арку.

Ю. Эссель полагает, что Мендельсон использует хоральные напевы почти в каждом из циклов. Немецкий органист и исследователь находит черты подлинных хоральных мелодий даже в тех сонатах, где эти темы традиционно трактовались как материал, созданый самим композитором, но стилизованный в хоральной манере. «Во Второй сонате *c-moll* имеется большое сходство темы

фуги заключительной части с мелодией песни *«Der Mond ist aufgegangen».* В период жизни Мендельсона мелодия была ещё относительно новой (датирована 1790 годом), однако быстро распространилась и в церкви, и в народном творчестве» [243, *44*].

Вступительный хорал Пятой сонаты, изложенный композитором в аккордовой манере *Cantionalsatz* с ферматой, фиксирующей конец хоральной строки, всегда трактовался немецкими исследователями как «вымышленный», однако Ю. Эссель аттестует его иначе: «В начале Пятой сонаты *D-dur* мы снова имеем дело с исконным материалом. В начале *Andante* Мендельсон цитирует хорал *"Dir, dir, o Höchster will ich singen"»* [243, *44*].

Четвертая соната, не имеющая прямых ссылок на оригинальные хоральные источники, тем не менее, в качестве второй части демонстрирует *Andante religioso,* компенсируя тем самым отсутствие прямого цитирования. Что касается Сонаты *d-moll,* где хоральные вариации и фуга на тот же напев образуют композиционное единство, то немецкий исследователь констатирует появление новой разновидности жанра – хоральной органной сонаты. Эти факты в еще большей степени убеждают в литургической направленности *op.* 65.

Маркером барочных «привязанностей» Мендельсона помимо хорала становится фуга. Финал Сонаты *c-moll* и вторая часть *d-moll'*ного цикла обозначены так самим композитором. Особое внимание обращают на себя первая часть Сонаты *A-dur* с двойной фугой и крайние части четырехчастной Сонаты *B-dur*, которые образуют два довольно масштабных фугато, снабженных вступлениями, лаконичные мотивы которых переносятся в соответствующую полифоническую форму и там обрабатываются. Обсуждая активное использование имитационных приемов Мендельсоном, учитывая его мастерство при создании хоровых фуг в ораториях «Павел» и «Илия», понятно, что все фугированные части в его органных сонатах на самом деле представляют собой фугати, а не фуги в строгом смысле. Из всех образцов наиболее яркой, почти вокальной стала фуга 6-й сонаты.

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 и почти неуловимые, но вполне осязаемые аналогии со «Свадебным маршем» из сюиты к «Сну в летнюю ночь» (вторая), к утверждающей фуге (финал).

Расширенный вариант аналогичной драматургии – движение к фуге как вершине цикла – применен композитором в Четвертой сонате. У. Литтл отмечает, что эта соната «наиболее изысканна и элегантна по стилю» [330, *307*]. В фантазийной первой части характерное для токкат Баха безостановочно-моторное движение шестнадцатых сменяется имитационным разделом с энергично-волевой темой, ритм которой ассоциируется с «французскими» формулами[121] некоторых баховских опусов (например, с прелюдией *Es-dur BWV 552*); вторая часть – хорал *Andante religioso*, затем баркарольное покачивание третьей сглаживает энергию начала цикла и придают необходимый эмоциональный баланс, в то же время усиливают лирический тонус сонаты. И, наконец, в финале разворачивается трехчастная форма с развитой фугой в центре.

Фуга представляет собой один из наиболее динамичных барочных жанров, концентрировавших действенное, развивающее начало. Ее место впоследствии займет сонатное *allegro*. У Мендельсона при почти полном отсутствии сонатности классического образца часто именно фуга берет на себя процессуальную, действенную роль в цикле (первая часть Сонаты *A-dur*, финал Сонаты *B-dur*).

Органная соната Мендельсона далека от классических типовых моделей сонатного цикла. Справедливым было бы определить ее как сонату-сюиту.

[121] «Французский ритм» – характерная для музыки эпохи барокко, в том числе и для музыки Баха, ритмическая пунктирная фигура, которая в реальном исполнении должна была быть сыграна примерно как двойной пунктир, которого не знала барочная нотопись. Считается, что подобный ритм имеет свой исток во французской музыке барокко.

Поскольку все его опусы основаны на «контрастном сопоставлении внутренне цельных и однохарактерных композиционных единиц, особая выразительная сущность которых полностью раскрывается благодаря контрасту» [147, *44*].

Часто признаки сюитности в сонатах Мендельсона возникают благодаря сопряжению с принципами романтической музыкальной картинности. В некоторых частях его композиций проявляется несюжетная обобщенная программность, связанная с «памятью» жанра. Это – «свадебный марш» второй части Сонаты *c-moll*, баркарола третьей – в Сонате *B-dur,* финальная *Lied* Шестой сонаты. Эти примеры ещё раз подтверждает слова Вагнера о Мендельсоне как о «музыкальном пейзажисте».

Богатство жанровых связей составляет яркую характеристичность тематизма мендельсоновских опусов. В Сонате *B-dur* выстраивается яркая жанровая цепочка, включающая фантазию, хорал, баркаролу и фугу. Похожая жанровая конкретность проявляется в Сонате *c-moll*. Здесь цикл образуют песня без слов, полонез-марш и фуга. Такая жанровая определенность также подчеркивает черты сюитности в связи с общей свободой циклообразования и элементами романтической картинности.

В облике некоторых циклов заметным оказывается влияние классического подхода. Черты условно традиционного цикла несет на себе Соната № 1 *f-moll*, которую Р. Вернер назвал «наиболее целостной из всех» [410, *121*]. По мнению других исследователей: «Первая соната показывает Мендельсона в его наиболее спонтанном и новаторском стиле <...> гибкая, разнообразная композиция, граничащая с царством фантазии» [402, *488-489*]. Первая ее часть, с точки зрения западных музыковедов, написана в бинарной форме, которая состоит из нескольких разнородных разделов, включающих вступительное плотное органное *tutti*, переходящее в фугато, которое прерывается хоралом *«Was mein Gott will, das g'scheh allzeit».*

Эта часть совмещает черты нескольких композиционных принципов, что было типичным проявлением формообразующих тенденций романтической эпохи. С одной стороны, она может быть трактована как вариант сонатного

allegro, где внутренне напряженной и активной теме главной партии, фугированно развивающейся с одиннадцатого такта экспозиции, явно противостоит протестантский хорал, тональное соотношение *f-moll-As-dur* служит дополнительным аргументом к предложенной позиции. Взаимодействие двух тем в процессе развития приводит к новому качественному результату – подчеркиванию этического, духовного начала, выраженного утверждающим звучанием хорала – одна строка которого изложена на *p* и исполняется на побочном мануале, другая – *ff* на главном.

В композиции этой части вполне ощутимы разделы, которые можно уподобить разработке и репризе. А диалог между хоралом и темой фугато отмечен одним из западных критиков как символ глубокой дилеммы в личной жизни композитора. Эта версия кажется правдоподобной, тем более, что хорал *«Was mein Gott will, das g'scheh allzeit»* используется в немецкой гимнологии как молитва-утешение (см. подробнее: [330, *292*].

Тем не менее, сонатность первой части может быть трактована, скорее, как форма второго плана, фуга чаще рассматривается как основная композиционная структура. Ее предваряет одиннадцатитактовое вступление хорального склада, выступающее в роли прелюдийного раздела по типу барочного диптиха прелюдия-фуга. Вклинивающиеся в развитие строки хорала выполняют роль интермедий, что вполне естественно для развития фуги[122]. Как форма третьего плана может выступать хоральная обработка, поскольку литургический напев занимает значительное место в развитии музыкального материала этой части.

Довольно традиционное *Adagio* – вторая часть Сонаты *f-moll*. По сути, оно «вырастает» из типичного раннеромантического лирико-сентиментального стиля, который отмечен в бесчисленном множестве сочинений немецких композиторов его дней – И. К. Ринка, А. Хессе, Ф. Кюмштедта и других. *Adagio*

[122] Детально форма первой части сонаты рассматривается в статье Поризко Е. [188, *47-56*].

на месте второй или третьей части стало почти обязательным компонентом в органных сонатах среди композиторов, идущих вслед за Мендельсоном.

Третью часть сонаты часто подвергали критике даже без убедительных аргументов. На самом деле, это одно из самых значительных достижений Мендельсона. Используя речитатив в музыкальной ткани сонаты, композитор ломает привычные органные стереотипы. Вряд ли подобное исповедальное высказывание мыслилось в звучании такого внеличного инструмента, каким воспринимался до этого момента орган. Во многом благодаря Мендельсону речитативный тип изложения становится общеупотребительным в партитурах сонат для органа и используется большим числом авторов, прибегавших к обсуждаемому жанру.

В то время как традиционный вокальный речитатив представляет собой одноголосную линию, Мендельсон с каждым его новым «возвращением», содержащим интонацию вопроса, после прерывающих речитатив громоподобных хоральных реплик «божественного гласа», добавляет звучание новых мелодических линий, как символа присоединяющихся к молитве людей, ищущих ответа, сострадания, прощения. Умелым виртуозным росчерком на основе главной вопросительной интонации речитатива он выстраивает канон-эхо, канон-перекличку (тт. 41-44), вслед за которой следует звучание примиряющего противоречия хорала.

Финальная часть – одна из наиболее бравурных токкат в органной литературе. Рассыпающиеся бриллиантовые арпеджио, которые пронизывают всю часть от начала до конца, определяют ее образную характеристику. Безусловно, это фактурное решение пришло из фортепианной музыки, ведь Мендельсон также слыл незаурядным пианистом-виртуозом. При повсеместном использовании однотипной технической формулы композитор с успехом избежал появления жанра «романтического этюда для органа», добавив несколько мелодических линий скрыто-полифонического характера, оживив и раскрасив, казалось бы, не претендующую на художественную выразительность виртуозную токкату.

Рудольф Вернер писал об опусах Мендельсона: «Его органные произведения важны и показательны не только для оценки и характеристики стиля в целом; они занимают значительное место в том всеобщем взлете органной музыки, который романтизм принес с собой благодаря глубокому изучению Баха и введению в эту область музыкального искусства лирико-романтических элементов» (цит. по: 265, *73*).

Обращение к хоралу привело к представлению той жанровой версии органной музыки, которая не ограничивалась копиями моделей барокко в новую эпоху, а внедрение романтической лирической образности обеспечило стилистический компромисс. Соната по-своему ответила на вопрос о том, как органные композиции могут отражать исторически присущее им образно-смысловое наполнение, не отрицая требований новой композиционной практики и романтической поэтики, включая иллюстративный элемент. В этом контексте в сонатах для органа (особенно *op.* 65, № 1, 3 и 6) Мендельсон предложил свое решение, которое с благодарностью было принято современниками и последователями.

***

Сонаты Мендельсона стали весомым вкладом в «дискуссию», которую, вероятно, сам того не подозревая, «Август Готфрид Риттер одновременно обогатил альтернативными подходами. В его сонатах для органа вопрос о циклическом единстве и имманентной связности отдельных разделов решается гораздо оригинальнее, чем в Опусе 65 Мендельсона», – такую точку зрения высказывает немецкий исследователь М. Хайнеманн [314, *166*].

Органные сонаты А. Г. Риттера – ядро его композиторского наследия – образуют стилистическое единство, особенно это касается первых трех сочинений. Четвертая соната двухчастна и обращается, скорее, к фортепианной музыке своей эпохи, концентрируя лирико-гимнический характер образности. Три сонаты (№ 1-3) представляют собой масштабные одночастные композиции, тяготеющие к свободной поэмности листовского типа и слитноциклической форме, что характерно для симфонических поэм веймарского маэстро.

Сочинения Риттера вполне уместно было бы определить как сонаты-поэмы или *«Sonata quasi una fantasia»*. Фантазийный элемент в романтических композициях не являлся редкостью в ту эпоху, в том числе и в органных сочинениях. Например, продуктивно в жанре фантазии работал один из признанных органистов-виртуозов того времени Адольф Хессе[123].

В сочинениях Риттера естественно и художественно убедительно соединились не только различные принципы формообразования, разнородные стилистические элементы, симфоничность композиции, но и свобода, рапсодический полет мышления, не скованный традициями, а вдохновленный ими. Эта композиционная свобода явилась отражением смелого авторского подхода, который стал не просто новаторским, но революционным. И главный акцент этого своеобразного композиторского бесстрашия заключался в том, что весь представленный комплекс был реализован в сочинениях, предназначенных для достаточного статуарного, не склонного к решительным экспериментам инструмента.

Многое в духе листовских сочинений было близко А. Г. Риттеру. Косвенно родство их творческих намерений подчеркивает тот факт, что музыкант выступал как виртуозный исполнитель органных произведений Листа. Сам подход к сочинениям и творческому процессу усиливает ощущение общности художественных установок.

Сонатные произведения Риттера были задуманы как целостные композиции, которые отражали не только его музыкальные предпочтения, но, в определенной мере, концентрировали комплекс творческих устремлений. Так, музыкально-исторические штудии по освоению богатейшего наследия европейской органной культуры и тщательное изучение манускриптов, вылились не только в авторитетный, не потерявший своего значения до сегодняшнего времени труд – «К истории органного исполнительства,

[123] Хессе Адольф (*Hesse A.,* 1809–1863) – известный немецкий органист и композитор, учился у Ф. В. Бернера и И. К. Ринка. Учитель Ж.-Н. Лемменса – крупного бельгийского органиста, одного из «отцов» французской романтической органной школы.

преимущественно в Германии, с XIV до начала XVIII вв.» *(«Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhundert»*), но оказали стилеобразующее влияние на органные, в том числе сонатные опусы композитора.

Исходя из рассуждений Риттера, которые отражены в его труде, в истории европейской органной культуры источником вдохновения для него оказался не столько И. С. Бах, музыку которого он, безусловно, знал и высоко чтил, а творчество более ранних авторов – немецких композиторов Георга Муффата (1663–1704) и его современника, любекского виртуоза Дитриха Букстехуде (ок. 1637–1707).

Риттер раскрыл своеобразие метода сочинения токкат Георга Муффата[124] и особенно то, как композитор создает ощущение непрерывности музыкального процесса, единства и цельности композиции, состоящей из множества небольших разнохарактерных эпизодов. «Все эти разные части, отбрасывающие свет или тень, дополняют и усиливают друг друга и, наконец, становятся одним целым» [374, *153*]. Развитие этого принципа он увидел в северо-немецкой большой барочной органной композиции Букстехуде[125].

Таким образом, Риттер выбирает структурную основу добаховской барочной токкаты в качестве главного композиционного принципа для органных сонат. Но мыслит эстетическими нормами своего времени – расцветшего романтизма. Его не привлекают «гомеопатические дозы» раннеромантической поэтики Мендельсона, он увлечен стихийным, захватывающим, открытым, лирико-драматическим и патетическим эмоциональным потоком.

Сонаты Мендельсона ориентированы на специфику собственно органного звучания, в их фактурных решениях, распределении голосов, в том числе

---

[124] Наиболее значительным сборником Г. Муффата является его «*Apparatus musico-organisticus*»(1690), включающий 12 токкат для органа, помимо других пьес.

[125] Большие барочные органные композиции, как определяем мы их сейчас, в эпоху Букстехуде, Брунса, Любека назывались токкатами, фантазиями, реже прелюдиями.

полифонических, ясности их произнесения ощущается обращение композитора к органному мышлению, не забытой террасообразной динамике.

Иные композиторские решения предлагает Риттер. В противовес довольно камерному подходу Мендельсона сонаты Риттера отражают процессы симфонизации жанра. В первую очередь, это обусловлено талантливо реализованным методом тематической работы, обеспечивающим единство композиции и динамику развития формы. Хотя природа органного мышления заметна и в этих произведениях, что реализуется благодаря умелой организации органной фактуры и обеспечивает выпуклость проведения всех голосов полифонической, в своей основе, партитуры сонат.

Сочинения А. Г. Риттера представляют индивидуальное и самобытное решение жанра и разительно отличаются от мендельсоновских «современниц». Главным мотивом, определившим различие, стало то обстоятельство, что композиции Риттера «были задуманы как целое; элемент случайности, который играл такую большую роль при возникновении циклов Мендельсона, здесь полностью отсутствует» [412, *64*].

Как создатель сонат, 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 трех его сонатах для органа концентрируется комплекс художественных идеалов композитора.

В сонатных творениях А. Г. Риттер гибко синтезирует стилевые элементы трех эпох – барокко, классицизма, романтизма – и вновь с акцентом на крайних из них. Многие исследователи и авторитетные музыканты, в частности, М. Вейер и известный немецкий органист Л. Ломанн [331, *4*] подчеркивают выраженное влияние принципов органного искусства северо-немецкой барочной традиции добаховской эпохи. Это отражается, прежде всего, на принципах формообразования сонат, в которых органично сочетаются гомофонно-гармонические – импровизационные и токкатные разделы, с

фугированными полифоническими, воскрешая в памяти пяти-семичастные токкаты Г. Муффата и Д. Буктехуде.

Первая соната *d-moll op*.11 представляет собой синтез романтической одночастной сонаты и северо-немецкой барочной токкаты. При этом пять ее разделов объединяются лейтмотивным принципом, благодаря тотальному внедрению в ткань сонаты хроматически-нисходящей темы в пределах кварты, которая интонационно сопрягается с риторической фигурой барочной музыки *passus duriusculus*. Л. Ломанн считает вероятным, что при работе над Первой сонатой Риттер еще не знал о появлении циклов Мендельсона, но определенно был знаком с его прелюдиями и фугами, в частности, с третьим диптихом *op.* 37 *d-moll*. Это подтверждается выбором тональности, типом фигурационного движения и общим характером сочинений.

Вторая *e-moll op.* 19 и Третья *a-moll op.* 24 сонаты открываются развернутыми токкатными эпизодами по 30 и 60 тактов соответственно. Элементы токкатного изложения представлены в экспозиционном и кодовом разделах Сонаты №1 *d-moll*. Грандиозная, виртуозная токката становится третьим, завершающим разделом *e-moll*'ной сонаты, совмещая при этом функцию динамизированной репризы с чертами разработки. Она насыщена полифоническими элементами, напоминающими фактурные формулы баховских органных токкат.

Соната *e-moll*, написанная в мерзебургский период (1843–1847), вышла в издательстве «Брейткопф и Гертель» в феврале 1850 года. Она посвящена предшественнику Риттера на посту доморганиста Магдебурга Юлиусу Мюлингу. В ней элементы баховского токкатного стиля, классической сонатной формы и этюдной виртуозности новаторски, смело и убедительно соединяются в единое целое, благодаря тому, что написана она, как отмечают немецкие исследователи, в частности Анна Гургель в предисловии к изданию Второй сонаты Риттера 1993 года, *«in freien Styl*» («в свободном стиле») [307, *2*].

Как правило, в структуре сочинения отмечают наличие трех контрастных разделов и свободную поэмную форму [261, *319*]. Деление на три раздела более всего учитывает контрастные изменения темпа, указанные самим автором, и характер основного тематизма. Конструктивные, тональные и образные элементы, свойственные сонатной форме выступают достаточно отчетливо. Заметна колоссальная симфонизация композиции. Она осуществляется благодаря высокому уровню тематической работы, которая связана со сквозным развитием и принципом образной трансформации основных тем, а также общему драматическому накалу сочинения.

Двутактовое начальное аккордовое эмблематически-утвердительное вступление берет на себя тематическую функцию и в ритмическом и динамическом увеличении возвращается в коде, составляя архитектоническую «раму». Главная музыкальная идея возникает из мятущихся драматических токкатных фигураций, которые то взмывают, то опадают открытым эмоциональным потоком.

Приложение. Рисунок № 20 а

Помимо двух вступительных тем для дальнейшего развития ключевое значение имеют основные темы экспозиции: главная, два элемента которой сопрягаются в экспозиции как диалог между декламационно-утверждающим началом и ламентозно-молящим; а также лирически-баркарольная побочная – в размере 6/8 в спокойном покачивающемся характере. Активной образной трансформации и подчинению захватывающей динамичной властности токкатного движения вступительной темы подвергнутся как побочная, так и главная партии. Ее декламационный элемент достигнет непреклонно-императивного унисонного мануально-педального звучания в репризе (тт. 155-158).

Приложение. Рисунок № 20 б

Разработка полностью основана на кардинально изменившей свою эмоциональную краску побочной партии. Это мягкая, песенная, с преобладанием нисходящих интонаций тема напоминает пасторальный раздел

первой части Пятой сонаты Мендельсона и его многочисленные песни без слов. Уже в экспозиции она прошла путь вариантно-контрапунктического развития. За 6 тактов предыкта, основанного на одном из элементов темы и перенесенного в педальный голос, в темпе *Lebhafter* (живее) она врывается в разработку. Здесь коренным образом меняется ее образная сущность, окрасившись мятежностью, порывом, решимостью. Токкатная фактура вступления поглощает лирическую песенность побочной темы.

Приложение. Рисунок № 21 а, б

Исчерпав драматические возможности, она возвращается в атмосферу баркарольного умиротворения и экспозиционную тональность *h-moll*. Ее будто смягчает, возвращая в прежнее звучание, арфообразный речитатив. Растворяясь в звучности *pp*, он останавливается на VII вводной ступени *e-moll*, готовя репризу. Здесь, подхватив властный императив измененной главной темы, в интеграции с ней, в виртуозном движении разворачивается токката. Побочная партия, закончив свое развитие в разработке, в репризе больше не напоминает о себе.

Наполненные стихийным накалом страсти, драматизма обширные эпизоды токкатного изложения, в котором часто угадываются барочные органные фактурные «формулы», формируют композицию Третьей сонаты, которая была опубликована в издательстве *W. C. de Vletter* в Роттердаме между 1852 и 1855 годами. Однако другое издание, улучшенное и исправленное Риттером, уже с посвящением Листу – «Президенту Венгерской музыкальной академии в Будапеште» – несколько позже было выпущено издательством Р. Зульцера без указания даты в Берлине.

Посвящение Листу неслучайно, по виртуозности технического воплощения, концертному накалу, общей архитектонике Третья соната в полной мере соответствуют эстетике Новой немецкой школы. Показательно то, что знаменитая *h-moll*’ная фортепианная соната Листа появилась на свет лишь в 1857 году, то есть определенно позже рассматриваемого опуса Риттера.

Токкатные приемы изложения в Третьей сонате не коснулись ее второго и третьего эпизодов. Согласно интерпретации автора диссертации по органному творчеству А. Г. Риттера американской исследовательницы Ла Ванды Блэкни в структуре сонаты содержится пять разделов – токката, речитатив, лирическая часть в трехчастной форме, лаконичный вариационный цикл и фуга с кодой (см.: [261, *339*].

Подобное разграничение учитывает, скорее, внешние признаки описываемой 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, фуга – по духу и настроению вполне может быть соотнесена с финалом.

Представляется, что в архитектонике сочинения ощутимы и элементы структуры свободно трактованной сонатной формы. Главная партия, по сути, представляет собой токкату, а ее материал, также как и четырехтактовый элемент вступления, становится основным интонационным компонентом, тематически объединяющим композицию. Изложенный в экспозиции в тональности субдоминанты *(d-moll)*, широко развернутый лирико-меланхолический побочный раздел, включающий песенную и хоральную темы, появляется через зону связующего речитатива, очень напоминающего по функции в форме и фактурным приемам эпизоды *«durezze e ligature»* барочных токкат. Речитатив ведет из основного *a-moll* в тональность побочной темы. Любопытно, что субдоминантовая краска подчеркивается и ключевым знаком, в т. 90 появляется «си-бемоль», который потом «уходит».

Приложение. Рисунок № 22 а, б

Арпеджированные «арфоподобные» пассажи возвращают основную тональность *a-moll* (тт. 81-84).Они еще больше «притормаживают» движение после спокойной зоны побочной партии. Здесь на ферматном ум.VII$^{6/5}$ концентрируется напряженное ожидание, чтобы «взорваться» разработкой,

основанной на тематизме драматической токкатной темы, которая как будто «разгоняется», восстанавливает энергию неукротимого движения троекратным проведением начального оборота вступления, который дважды осаживают выдержанные в половинных длительностях гармонические «вопросы» (тт. 85-89). Такие приемы «избегания» завершенных каденций, позволяют минимизировать дискретность внутренних структур одночастной композиции.

Первый токкатный разработочный фрагмент (*Rasch*-быстро), основанный на главной теме сонаты сменяется вариационным разделом, который вполне вписывается в листовскую схему эпизода в зоне разработки. Тема с ее маршево-торжественным, сумрачно-суровым характером кажется новым тематическим компонентом, но не нов пунктирный ритмический рисунок, который в ином образном контексте имел значительную роль в организации лирической побочной темы.

Второй разработочный раздел – вариационный. Он развивается в направлении усиления драматизма и напряженного интонационного развития. Первая, третья и четвертая вариации содержат характерные ритмические решения и фигурационную работу. Первая из них отмечена отсутствием пунктирного ритма и более протяженными линиями *legato.* Место второй вариации занимает хоральная мелодия из зоны побочного эпизода экспозиции, создающая лирический контраст внутри этого фрагмента. Возвращается характерный архаичный размер темы 3/2, появляется одноименный *A-dur,* изложение мелодии половинными длительностями в партии сопрано, сопровождающееся текучими линиями восьмых в других голосах, напоминает хоральные обработки начала XVIII века. Подобные фактурные варианты не стали редкостью и в органной музыке композиторов-современников Риттера, например, в органных сонатах Й. Г. Райнбергера.

Третья вариация ознаменована значительным усилением динамики, более напряженным и активным движением. Кульминацией «коллекции» становится четвертая вариация. Интенсивное движение, виртуозно-напористый бег шестнадцатых, ритмическая жесткость сильных долей, акцентированная

аккордовыми «ударами» с удвоенной октавой в педали формируют еще один токкатный фрагмент сонаты, в котором интегрируются варьированный материал темы этого раздела, вступительного тематизма и главной партии сонаты – основной токкаты. Драматический характер вариации усиливается длительными нисходящими октавными хроматическими линиями *ff* в педальном голосе.

Здесь заметны черты репризности (т. 166). Фрагментарно появляются «отзвуки» тем побочной партии – хорала в звучании *p*– и сам***о***й лирической темы. В соответствии с тональными законами репризы, хорал звучит в *A-dur*, фрагмент побочной темы – в основной тональности *a-moll*. Побочная партия значительно сокращена, что довольно часто отмечают исследователи в слитноциклических структурах.

Сонату завершает фуга, ритм ее первого такта повторяет рисунок начала темы вариаций. Л. В. Блэкни предлагает считать ее еще одной, завершающей фугированной вариацией [261, *339*]. По мере развития фуги, в кодовом разделе в фактуре все больше и больше проступает жесткая токкатность главной темы сонаты, которая в финальных тактах приводит к кодовому появлению интонационного оборота вступительной темы, напоминающей риторический мотив *circulatio*. Тематический круг замкнулся, четыре последних такта знаменуют торжествующее звучание хорала.

Приложение. Рисунки № 23, 24

Очевидно, что свобода в работе с музыкальным материалом, определенная импровизационность, фантазийность композиционной структуры, демонстрирующей столь типичную для романтиков свободную форму, компенсируются очевидной структурной логикой, продуманными тематическими, ритмическими и гармоническими связями, которые позволяют создавать внутренне цельные музыкальные «организмы», в которых стилистическая многоплановость, кажущаяся неоднородность становится художественно обоснованной и уместной. Риттер создает удивительно смелые, художественно выразительные композиции для органа.

Соната *A-dur op.* 31 заметно отличается от предшествующих сочинений. Посвященная голландскому виртуозу Яну ван Эйкену – ученику Ф. Мендельсона, автору трех органных сонат, она содержит в качестве второй части цикла последовательность свободных романтических вариаций на национальный нидерландский гимн *«Wien Neerlandsch bloed»*.

В целом, это сочинение выглядит более схематичным, чем другие, поскольку в нем более заметна квадратность структур, меньше пластики и гибкости в организации формы, что вероятно, связано с типом органных сонат самого Я. ван Эйкена[126], ориентированных на модели его учителя – Ф. Мендельсона.

Органное творчество А. Г. Риттера обозначило новые возможности для развития жанра, «представленного» музыкальному миру Ф. Мендельсоном. 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.

Мендельсон создал сонату «охранительного» типа, не столько с позиции трактовки жанра, поскольку его инвариант до того момента попросту не сложился, сколько по соотношению новаторского и традиционного,

---

[126]Ян ван Эйкен (*Jan Albert van Eijken*, 1822-1868) – голландскийинемецкийкомпозиториорганист. В 1845 году приехал из Голландии на учебу в недавно открывшуюся Лейпцигскую консерваторию, где достиг яркого исполнительского успеха под руководством Мендельсона, который подарил ему свою дружбу и покровительство. Это побудило ван Эйкена полностью посвятить себя органу – и как великолепному исполнителю, и как композитору. После обучения у Мендельсона отправился в Дрезден, где в *Hofkirche* – служил один из выдающихся виртуозов своего времени, органист Саксонского королевского двора Иоганн Шнайдер (*Johann Schneider*). Здесь ван Эйкен оставался в течение года, совершенствуя мастерство органной игры у Шнайдера, кроме того, он дружил с К. Г. Райссигером – преемником К. М. фон Вебера на посту капельмейстера Королевской оперы в столице Саксонии. В 1847 году вернулся в Голландию, где приобрел славу выдающегося органиста, играющего музыку разных стилей, владеющего в совершенстве мануальной и педальной техникой. В 1848 г. он был назначен органистом в *Remonstrantenkerk* в Амстердаме, пройдя отбор среди тридцати пяти претендентов. Работал в Роттердаме в Школе музыки. В 1854 году был приглашен в качестве органиста в отреставрированную *Hauptkirche* города Эльберфельда (Германия), где служил до конца жизни. Сочинил три сонаты. «Три органные сонаты Я. ван Эйкена являются практически стилистическими и композиционными копиями сонат Мендельсона» [176, *164*]. Они сохраняют ориентацию на сюитный принцип организации цикла.

привычного в органном искусстве. Его опусы отличаются смягченной образностью раннего романтизма, они лишены взрывного патетического драматизма и связаны с сюитным принципом мышления, жанрово-характерным тематизмом.

В этом творческом «диспуте» Риттер оказался, пожалуй, более решительным автором. Три его сонаты (№1-3) открывают новое ощущение органа как виртуозного инструмента симфонического масштаба еще до появления колоссальных опусов Листа, с которыми связывают настоящее «перерождение» органа. Эти объемные, драматические одночастные композиции симфонического типа открывают новую страницу истории инструмента и органной культуры. Сама трактовка традиции, к которой Риттер тяготел, равно как и Мендельсон, в его руках оказалась более пластичной, гибкой, потенциально способной к сильной трансформации, но при этом узнаваемой.

§ 3. Программность в органной сонате. Ю. Ройбке Соната на «94-й Псалом»

Двенадцать лет спустя после публикации опуса Мендельсона в 1857 году в Веймаре в творчестве совсем молодого автора появилась, так и оставшаяся единственной, 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 – с момента первого композиторского опыта четырнадцатилетнего подростка до дня смерти в возрасте 24 лет от туберкулеза.

Ройбке родился в местечке Хауснайндорф (Саксония), он происходил из семьи органостроителей. Его отец Адольф Ройбке (1805–1875) был владельцем известной в Германии фирмы. Визитной карточкой мастера стал один из превосходных романтических инструментов – орган кафедрального собора города Магдебурга (1856–1861), где знаменитый А. Г. Риттер с 1847 года служил соборным органистом. Это был колоссальный пятимануальный

инструмент с двумя педальными клавиатурами. В педали диспонировались, в том числе, три 32-футовых регистра, что свидетельствовало о грандиозных масштабах этого инструмента (см.: [348, *385-386*]). К сожалению, до наших дней он не сохранился.

Ройбке были протестантской семьей, дети обучены местным кантором, что до определенной степени объясняет выбор поэтической программы единственного крупного произведения композитора для органа – Сонаты на 94-й Псалом. Младший сын семьи Ройбке – Отто (1842–1913)[127], как и Юлиус, по словам Листа, был «выдающимся органистом и пианистом». После смерти Юлиуса именно Отто стал редактором первой опубликованной версии Органной сонаты брата в Лейпцигском издательстве *«Schuberth & Co»* в 1871 году.

Ступени музыкантского пути Ройбке были очень планомерны, развивался он прогрессивно, природа его таланта как будто предчувствовала скорый финал. С 1851 года юный музыкант учился в Берлинской консерватории – *«Musikschule für Gesang, Klavier und Komposition»* («Музыкальная школа пения, фортепиано и композиции), это была первая консерватория в столице Пруссии, ее основателем стал Юлиус Штерн (*Julius Stern*, 1820–1883).

Теодор Куллак (*Theodor Kullak*), фортепиано (1818–1882) и Адольф Бернард Маркс (*Adolf Bernhardt Marx*), композиция (1795–1866) – соратники Штерна – представляют блистательную плеяду наставников Ройбке. Юный музыкант извлек ценные уроки из уроков Маркса, который, по словам органиста Майкла Гайлита, «был очень тесно связан с психологической стороной музыки, выражением эмоциональных состояний в композиции и воздействием на слушателя» [297, *12*].

Во время учебы Ройбке привлек внимание нескольких музыкантов. Здесь он подружился со своим сверстником, талантливым органистом Александром

[127]В семье было три брата: кроме Фридриха Юлиуса, Карл Людвиг Эмиль (1836–1886) и Карл Людвиг Гебхардт Отто (1842–1913). Отто первоначально занимался музыкой с А. Г. Риттером в Магдебурге, что подтверждает довольно тесное знакомство композитора с семьей Ройбке.

Винтербергером (1834–1914) из Веймара, который учился в том же учебном заведении, встретил Ганса фон Бюлова, который сменил в консерватории Т. Куллака в 1855 году. Г. фон Бюлов (1830–1894), близкий друг Листа в письме от 12 декабря 1853 года рекомендовал ему начинающего композитора как потенциального ученика. Он прокомментировал, что Ройбке «лучший студент в консерватории, обладающий великолепными композиторскими способностями» [297, *12*].

По протекции Г. фон Бюлова во время пребывания Листа в Берлине появилась договоренность о дальнейшей учебе Ройбке у гениального пианиста. Предположительно с января 1856 года Юлиус переезжает в Веймар и становится учеником Листа по фортепиано и композиции. Так молодой музыкант получил возможность тесного контакта с новонемецкой романтической школой, ее основными принципами, а, главное, ее лидером.

Это был период активного увлечения самого Листа жанром симфонической поэмы. С 1848 по 1858 год композитор создал 12 симфонических поэм, в том числе «Тассо», «Прелюды», «Прометей», «Мазепа». Д. Хорземпа – американский органист, музыковед, автор диссертации о Ройбке замечает, что «учитывая невероятную скорость, с которой Ройбке впитал листовский стиль композиции, интенсивность контакта между ними была несомненно очень велика» [278, *84*]. Ричард Пол, поэт и общий друг Ройбке и Листа, отмечал, что Юлиус был «одним из фаворитов Листа и по праву заслужил эту честь» [297, *13*].

Впечатляющим результатом занятий становятся сходные по стилю с листовской фортепианной Сонатой *h-moll*, композиционно и технически явно находящиеся под ее же влиянием одночастные фортепианная (*b-moll*) и органная (*c-moll*) сонаты Ройбке. Соната Листа была написана в 1853 году, но публично исполнена Г. фон Бюловым только в январе 1857 года в Берлине. Нельзя с уверенностью сказать – был ли Ройбке на премьере листовского шедевра, но то, что он знал сочинение учителя, доказывают образный строй, язык, эмоциональный тонус, симфоничность в трактовке сонатной формы,

использование монотематизма как ключевого метода в развитии тематического материала сочинения молодого музыканта. Его органная соната была закончена весной 1857 года. Соотношение этих дат вряд ли случайно.

Ройбке транслировал музыкальные идеи, воплощенные в симфонических поэмах Листа в мир органной музыки. Как пишут иностранные исследователи, Лист был чемпионом по воплощению романтических идеалов, и Ройбке вполне вторил ему в органном искусстве. Он последовательно воплощал музыкальные представления учителя в своих сочинениях, создав редкий образец композиции новонемецкой школы для достаточно эксклюзивного, с романтической точки зрения, инструмента.

Использование литературного текста в качестве программы при создании крупного инструментального опуса выдает в Ю. Ройбке апологета Листа. Программность в органной музыке – не новое явление. Эпоха барокко представила немалое число опусов, имеющих программную основу. Стоит вспомнить упоминавшиеся в первой главе «Библейские сонаты» И. Кунау.

В романтическом XIX столетии приверженцы программных идеалов – ни Лист, ни Берлиоз – не использовали псалмовый текст для подобного рода идей. Примечательно, что у Ройбке в качестве названия сочинения выступает именно «94 Псалом» («*Der 94-^{ste}Psalm*») и уже за ним следует жанровое определение «Соната»[128].

Программную основу произведения составляет содержание 94-го Псалма. Содержание олицетворяет воззвание человека к Богу о воздаянии наказания всем грешникам, в нем говорится о горе и страдании, которые неизбежно сопровождают христианина в несовершенном земном мире и об утешении, которое дает присутствие Бога в жизни человека.

Текст Псалма определяет генеральную идею сочинения – это тема божественного возмездия за человеческие грехи. Ройбке не оставил рекомендаций, указывающих на прямой порядок соотнесения строк Псалма с

[128] Сочинение иногда называют «По прочтении 94 Псалма».

разделами и частями сонаты. Вероятнее всего, текст был выбран композитором в качестве эпиграфа, отражающего центральную идею сочинения и общую направленность характера музыки. Его присутствие трактуется с позиций воплощения в сочинении обобщенной программности листовского типа.

Однако есть предпосылки, чтобы рассматривать и прямые параллели между текстом Псалма и отдельными построениями музыкальной формы. Тем более, что в качестве эпиграфа к Сонате Ройбке предложил лишь избранные девять строк Псалма – 1, 2, 3, 6, 7, 17, 19, 22, 23. Соответственно:

1 Боже отмщений, Господи, Боже отмщений, яви Себя!
2 Восстань, Судия земли, воздай возмездие гордым.
3 Доколе, Господи, нечестивые, доколе нечестивые торжествовать будут?
6 Вдову и пришельца убивают, и сирот умерщвляют
7 и говорят: "не увидит Господь, и не узнает Бог Иаковлев".
17 Если бы не Господь был мне помощником, вскоре вселилась бы душа моя в страну молчания.
19 При умножении скорбей моих в сердце моем, утешения Твои услаждают душу мою.
22 Но Господь – защита моя, и Бог мой – твердыня убежища моего,
23 и обратит на них беззаконие их, и злодейством их истребит их, истребит их Господь Бог наш.

Группировка строк в эпиграфе первого издания 1871 года не дает оснований для конкретных текстовых параллелей с музыкой. В партитуре нет указаний на то, какие строки 94-го Псалма относятся к определенным музыкальным разделам сонаты. Однако исследователи Х. Грейс [303], Д. Хорземпа [278], Х. ван Нивукооп [348] предполагают, что корреляции музыкального и литературного текста были намеренны. И в соответствии с упомянутыми исследовательскими работами стало уже привычным соотносить строки Псалма с разделами композиции следующим образом: первые две – с образностью *Grave*, для *Largetto* и *Allegro con fuoco* были выбраны 3, 6, 7 строки; 17 и 19 отражают характер третьего раздела *Adagio*; *Allergo* воплощает

идеи 22-ой и 23-ей строк Это дает повод рассматривать композицию Ройке как почти прямую «иллюстрацию» духовного содержания Псалма.

Музыкальная *idée fixe*, концепция, которой Лист восхищался у Берлиоза и воплотил в собственном творчестве, реализовав ее через 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).

Приложение. Рисунок № 25

Первые семь тактов сонаты – это музыкальный тезис, в котором сконцентрирован базовый мелодический (начальная малая секунда, пунктирный нисходящий тритон и нисходящий же мотив, тотально пронизывающие всю ткань сонаты) и гармонический материал композиции. В дальнейших проведениях этот неумолимо спускающийся ход может занимать диапазон дуодецимы (финальные такты вступления *Grave* – 49-52, см. предыдущий рисунок № 25)

Все дальнейшее развитие сонаты базируется на разработке этого интонационного ядра. На нем основаны главная и побочная партии первого, экспозиционного раздела одночастной композиции (тт. 53 и 108), темы *Adagio* и фуги.

Приложение Рисунки № 26 а, б; 27; 28

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). Здесь тема возмездия провозглашается на *fff* в педали, помимо нисходящего тритона используя самый «страшный» в риторической системе барокко интервал — уменьшенную септиму (тт. 203-204).

Приложение. Рисунок № 29

Главными носителями тематических и «сюжетных событий» становятся крайние голоса фактуры. Педали поручено самое первое проведение темы возмездия, затем ее драматургически наиболее важные появления так же будут связаны с самым нижним голосом органной партитуры, что, вероятно, имеет смысловую и символическую обусловленность — олицетворение божественного гласа.

В сонате чрезвычайно велика роль разработочности и образной трансформации основного тематизма. Развитие тем в большинстве случаев начинается сразу же после их первого проведения. Все разработочные эпизоды отличаются большой степенью напряженности и гармонической неустойчивости. Показателен гармонический и тональный план первых семи тактов сочинения (см. рисунок № 25).

При основной тональности сонаты *c-moll* ее начало настраивает скорее на *b-moll*. Все открывается с затаенного звучания ноны — *as-b*. На выдержанном си-бемоль (*b*) через ряд диссонирующих гармоний в восходящем аккордовом движении верхних голосов каданс первого построения высвечивается устоем *Des-dur* на ферматном «*des*» в нижнем педальном голосе.

Второе звено секвенции с малосекундовым «шагом» повторяет ту же гармоническую «картину» — из *a-moll* в *C-dur*. Ощутимый слухом и глазом *c-moll* возникает лишь в 15 такте. Прочно устанавливается тональность с началом главной партии (т. 53), которая строится от нижнего «до» большой октавы — как правило, самого низкого звука диапазона органа возможного для мануалов.

В сонате это не единственный пример ослабления привычных тональных тяготений, которые отражают тенденции Веймарской школы по постепенному размыванию классической тональной структуры. Эта практика вытекает из традиции, уже опробованной Листом и Вагнером. В ситуации с Ройбке это пример весьма смелого для середины XIX века гармонического мышления.

Сонату отличает высокий уровень симфонизации, выражающийся в интенсивности работы с тематизмом и симфонической трактовкой инструмента. Технические «прорывы» в органостроении XIX столетия

позволили вывести орган на качественно новый уровень и привести его звучание в соответствие с эстетическими идеалами романтиков, которые упивались оркестровой колористикой и динамической амплитудой. Его динамический диапазон мог простираться от истаивающих пианиссимо до ревущих фортиссимо *tutti* органа. Этот потенциал инструмента в максимальной степени использует Ройбке, равно как и его учитель Лист.

Развитие оркестровой практики оказало сильнейшее влияние на изменение и эволюцию органной технологии, звуковых представлений, жанровых приоритетов, исполнительских приемов. Орган стал трактоваться как виртуозный концертный инструмент, сродни симфоническому оркестру, дающий в руки музыканта практически необозримые возможности.

Романтические эксперименты Листа в области симфонических поэмных форм отразились и в архитектонике опуса его ученика. Сочинение поражает гигантскими размерами композиции, тяготеющей к свободной поэмности, но имеющей внутреннее деление на три части и большое число разделов. Форма сочинения многопланова и сочетает в себе черты сонатности, свободной фантазии, что подтверждает многократная смена темпов, фактурных, ритмических приемов в каждом разделе сонаты, и полифонического цикла (наличие фуги в финале).

В сонате Ройбке, равно как и в большинстве симфонических поэм Листа, очевидны признаки слитно-циклической композиции, согласно концепции Л. Мазеля [154]. Так, в первом разделе сочетается вариационность и свободно трактованная сонатность – его можно рассматривать как аналог первой части сонатно-симфонического цикла. Второй раздел – медленное *Adagio*, в котором вариантно развивается основной тематический комплекс. Третий – фуга, сочетающая в себе черты демонического скерцо и драматического финала.

И, наконец, еще один романтический вызов, с блеском решенный юным композитором. Исполнительские приоритеты XIX века, с новым вектором инструментального перфекционизма, новыми модными формами концертирования, главная из которых *recital* – сольные выступления,

поражающие технической безупречностью и оснащенностью музыкантов, экстравертностью высказывания, казалось, вступали в противоречие с традиционной и почти непреложной «ролью» органа, его пониманием как воплощения божественной сущности музыки. Но орган в «руках» романтиков оказался более податливым, чем можно было ожидать от инструмента, имеющего многовековую историю.

Немалую роль в этом процессе обновления органа с позиции композитора и исполнителя сыграл именно Лист. Его установки на масштабность, яркость, захватывающую властность и силу фортепианного мастерства самым непосредственным образом отразились и в органной музыке. Лист последовательно и плодотворно, особенно в творчестве 1850-х годов, использовал в органных сочинениях характерные для его фортепианного стиля технические «формулы» – арпеджио различного рода, октавные пассажи, равно как в мануальной, так и в педальной партиях, гроздья многотерцовых аккордов. Он привел органную музыку к предельно быстрым темпам, характерным для его исполнительской манеры. В результате он явился создателем *концертно-виртуозного стиля* в романтическом органном искусстве. Ройбке стал примерным учеником, с той существенной разницей, что уже владел всей палитрой приемов учителя – не только как композитор, но и как исполнитель-органист.

Его Соната считается одним из самых технически сложных произведений мирового органного репертуара. Помимо превосходной мануальной и педальной оснащенности, ее исполнение требует от органиста безупречного чувства формы, ее охвата и, не в последнюю очередь, физической выносливости (произведение в среднем идет 25 минут без перерывов между разделами).

Ройбке приобрел инструментальный опыт владения органом благодаря семейному бизнесу, играя, в частности, в тех церквях, в которых его отец строил инструменты. Современники считали Ройбке более выдающимся

органистом, чем пианистом. Известно, что он исполнял виртуознейшую Фантазию Листа на тему из оперы Мейербера «Пророк».

Премьерное исполнение Сонаты «94-ый Псалом» Ю. Ройбке состоялось на третьем концерте по случаю открытия нового органа Домского собора Мерзебурга, построенного знаменитым немецким органостроителем Фридрихом Ладегастом, 17 июня 1857 года. Любопытно, что на этом же концерте звучала и Соната *d-moll op.* 65 № 6 Ф. Мендельсона на тему хорала «*Vater unser*». Это лишний раз подтверждает признание органных сочинений Мендельсона в профессиональном сообществе своего времени.

На двух других торжественных концертах, посвященных этому событию, были исполнены композиции Листа. Фантазия и фуга на тему хорала *«Ad nos, ad salutarem undam»* (на тему хорала из оперы Дж. Мейербера «Пророк») прозвучала на церемонии инаугурации нового органа Мерзебурга 26 сентября 1855 года. Премьера листовской Прелюдии и фуги на тему *BACH* с успехом прошла 13 мая 1856 года в присутствии композитора на втором праздничном вечере. Оба сочинения исполнил ученик Листа Александр Винтербергер. Вероятно, что Ю. Ройбке присутствовал на двух концертах в Мерзебурге, на которых его друг А. Винтербергер исполнял премьеры органных «колоссов» Листа.

Премьеру сонаты в 1857 году играл автор – Юлиус Ройбке. Выступление было очень тепло принято публикой. В частности, Карл Брендель, редактор «*Neue Zeitschrift für Musik»*, прокомментировал премьеру нового опуса: «Не может быть никаких сомнений в его выдающихся способностях как композитора и исполнителя. Отличительными чертами являются богатство воображения и значительная свежесть изобретения» (цит. по: [278, *102*]). Это единственная прижизненная оценка главного сочинения в творчестве Ройбке.

Соната Ю. Ройбке – не просто шедевр, это, своего рода, квинтэссенция проявлений зрелого немецкого органного романтизма, показательный продукт своего времени. 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; погружение в динамический и красочный звуковой мир нового немецкого симфонического органа середины XIX столетия; индивидуальное претворение идеи синтеза искусств – обратившись к поэтическому тексту 94-го Псалма в качестве эпиграфа и создав на его основе обобщенную программу, молодой композитор по образному наполнению сочинения сохранил за инструментом его исконную духовную основу.

Сочинение Юлиуса Ройбке – это этапный момент в эволюции романтического жанра органной сонаты. Исследователи сходятся во мнении, если бы композитор не умер в 1858 году в возрасте двадцати четырех лет, он, несомненно, стал бы значительной фигурой в музыке XIX века. Сонату для органа Ройбке максимально приблизил к эстетике и поэтике Листа и других композиторов Новой немецкой школы, но нужно признать, что на этом пути у него уже был предшественник – А. Г. Риттер.

Ла Ванда Блекени в своей работе утверждает, что Риттер восхищался Листом и его студенческим кружком в Веймаре. Кроме того, Риттер был близким другом органостроителя Адольфа Ройбке – отца Юлиуса – и его семьи. Исследователь предполагает, что он также должен был знать старшего ребенка в семье, Юлиуса. Ею высказывается предположение, что Риттер сочинил свою Третью сонату *a-moll* именно «для знаменитого магдебургского органиста Юлиуса Ройбке» [261, *256*]. Можно считать, что это еще одно пересечение композиторских судеб, определившее развитие органной сонаты.

§ 4. Самоопределение жанра в творчестве Й. Г. Райнбергера и его ученика Ф. Вольфрума

Органная соната получила динамичное полномасштабное развитие в творчестве немецкого композитора второй половины XIX века Йозефа Габриэля Райнбергера (*Josef Gabriel Rheinberger*, 1839–1901). Имя не самое известное в отечественной музыкальной, в том числе музыковедческой среде.

Но это весьма заметная и авторитетная фигура не только в европейском континентальном, но и английском органном искусстве своего времени.

При жизни его влияние было сопоставимо с восприятием современниками А. Брукнера и И. Брамса. С его композиторским творчеством, педагогической и исполнительской – дирижерской, органной и фортепианной – деятельностью связаны яркие страницы культуры юга Германии.Это касается, в первую очередь, Мюнхена – города, в котором Райнбергер прожил всю жизнь. Сюда по решению отца мальчик был отправлен 1851 году для дальнейшего профессионального обучения, начало которому было положено в родном городе Вадуц (Лихтенштейн). С тех пор Мюнхен стал постоянным местом проживания композитора.

В противовес тому как сочинения Райнбергера исполнялись известными органистами в конце XIX века и успеху, которым он пользовался при жизни, о нем почти забыли после Первой мировой войны. Практически до 1980 года его произведения, в том числе органные, которые составляют лишь четверть оставленного им наследия[129], практически не исполнялись даже в Германии. Только в последней четверти XX века этот репертуар был расширен, и Райнбергеру-композитору было придано большее значение не только в Мюнхене, но и во всем немецкоговорящем регионе.

Однако еще в 1919 году Х. Грейс, один из первых исследователей музыки Райнбергера, писал: «Я полагаю, что большинство органистов, знакомых с этими произведениями, согласятся, что двадцать сонат и сто отдельных пьес Райнбергера уступают по важности только органной музыке Баха» [304, *610*]. На наш сегодняшний взгляд, это слишком смелое заявление, но оно отражает отношение к музыке Райнбергера в англоязычном мире начала XX столетия, в котором творчество композитора оказалось очень востребованным.

---

[129] Масштабное композиторское творчество Райнбергера. в том числе 197 сочинений, опубликованных с номерами опусов, включает фортепианную, органную, духовную и светскую хоровую музыку, сольные песни, камерные, симфонические сочинения. Однако, в основном именно органная музыка способствовала известности Райнбергера.

В конце XX века процесс возобновления интереса к наследию Райнбергера оказался в русле общего процесса «переоткрытия» композиторов «второго ряда». В истории развития органного романтизма в Германии Райнбергер занял почетное место среди других немецких авторов, таких как А. Г. Риттер (1811–1885), Ф. Вольфрум (1854–1919), Й. И. Рафф (1822–1882), М. Регер (1873–1916).

Артистическая карьера Райнбергера совпала с расцветом культурной жизни столицы Баварии и складывалась вполне удачно. Правда, его судьба не похожа на авантюрное приключение в стиле Вагнера, чьим младшим современником он был, а, скорее, на упорное профессиональное восхождение южно-немецкого труженика. «Райнбергер педантично сочинял музыку во все будние дни с пяти до шести. В то время как он, Вагнер, творил музыку только тогда, когда у него рождались идеи» [157, *22*].

Райнбергер был одним из немногих выдающихся музыкальных деятелей своего времени, который успешно избежал полемики Вагнера и Брамса и при этом поддерживал тесные и плодотворные контакты с композиторами обоих лагерей. Хотя он сам в большей степени исповедовал взгляды Брамса, тем не менее, признавал и продвигал музыку Ф. Листа, Р. Вагнера и Р. Штрауса, с которым также был дружен.

В 1864 году музыкант начал работать в Мюнхенском ораториальном обществе (*Münich Oratorienverein*) и заявил о себе как талантливый хоровой дирижер. Особенно ему удавались интерпретации ораторий Генделя. В то же самое время он становится репетитором Королевской придворной оперы, где знакомится с Р. Вагнером и участвует в подготовке премьеры «Тристана и Изольды». В 1877 году музыкант принял предложение баварского короля Людвига II и стал придворным капельмейстером Королевской оперы.

Исследователи отмечают, что довольно активно вращаясь в вагнеровских кругах, Райнбергер, тем не менее, так и не стал вагнерианцем. Он оставался приверженцем академического направления, обусловленного его музыкальным воспитанием, определяющее значение в котором имел И.Г. Херцог (*Herzog*

J.,1822–1909) – органный наставник Райнбергера по Мюнхенской академии музыки, наследник баховской традиции сочинения и исполнительской интерпретации, внесший большой вклад в движение за реформу литургической и церковной музыки.Его « Практическое пособие для органистов», опубликованное в 1857 году, и « Органная школа» , вышедшая в 1867 году, получили широкое распространение в педагогической практике второй половины XIX века и повсеместно использовались для обучения органистов.

Активная органно-исполнительская жизнь Райнбергера приходится на 1851–1867 годы, когда он служил церковным органистом в разных приходах Мюнхена. Наиболее удачно складывалась карьера Райнбергера-педагога. С 1859 года он становится преподавателем фортепиано и композиции в Мюнхенской академии музыки. С 1867 года он – профессор консерватории и сохраняет этот пост до конца жизни, в почитании коллег и учеников.Среди них: немцы Э. Хумпердинк и В. Фуртвенглер – один из любимых частных учеников Райнбергера, итальянец Э. Вольф-Феррари, целое поколение молодых американских органистов и композиторов, в их числе Дж. Чедвик и Г. Паркер – учитель Ч. Айвза.

Г. фон Бюлов, преданный друг композитора, пропагандист его сочинений, говорил, что Райнбергер – «настоящий идеал учителя, непревзойденный во всей Германии и почтеннейший из музыкантов и людей, которых он знал в этом мире» [304, *612*].

Композиторское наследие Райнбергера значительно, однако наиболее весомую его часть составляют двадцать сонат для органа. Нумерация циклов, вероятнее всего, была осуществлена не самим композитором, поскольку он ограничивался номерами опусов, а составлена исследователями позже, согласно хронологии написания. Райнбергер стал одним из тех авторов, кто после Бетховена и Шуберта в романтическом XIX столетии посвятил основное внимание жанру сольной сонаты.

Х. Грейс еще в 20-е годы XX столетия сначала в журнале «*The Musical Times*», затем повторив мысль в вышедшей в 1925 году в Лондоне монографии,

посвященной органному творчеству Райнбергера, создал прецедент сравнения двадцати органных циклов композитора и тридцати двух фортепианных сонат Бетховена как примера «одинаково существенных и уникальных вида работ для одного инструмента» [304, *610*]. Речь идет, скорее, не об эквивалентности художественной ценности, а о реализованных возможностях модификации сонатного цикла в условиях сольного инструмента. При этом один из ведущих исследователей немецкой органной сонаты М. Вейер акцентировал значение усилий Райнбергера для развития жанра. Исследователь признает, чтосреди композиторов, которые работали с сонатой для органа, он был самым значимым после Мендельсона [304, *610*].

Сопоставление сонатного наследия Райнбергера и Бетховена имеет под собой основания, в том числе фактологического свойства. Райнбергер брал частные уроки у знаменитого мюнхенского музыканта – главного дирижера Баварской оперы Ф. Лахнера (*Lachner F.*, 1803–1890), служившего в 20-е годы XIX века органистом протестантской церкви в Вене. В кружке, организованном Ф. Шубертом, ему посчастливилось познакомиться с Л. Бетховеном. Здесь он имел возможность непосредственно наблюдать за композиторскими методами обоих мастеров. Лахнер был автором нескольких органных сонат и вероятно повлиял на формирование интереса Райнбергера к этому жанру, который уже достаточно ярко заявил о себе к тому времени.

Сонаты Райнбергер создавал более тридцати лет. Первая из них была написана в 1868 году, последняя в год смерти – в 1901-м. Райнбергер пришел к этому жанру, будучи уже опытным и профессиональным исполнителем и композитором. Парадокс, но он начал сочинять музыку для органа, в тот момент, когда закончил активную органно-исполнительскую деятельность. Первую сонату, что вполне понятно, Райнбергер посвятил «своему другу, профессору, доктору Херцогу из Эрлангена» [304, 610][130].

[130]В 1854 году Херцог уехал из Мюнхена и работал в Эрлангене, здесь же была издана его «Органная школа».

Во многом благодаря 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, который хорошо знал и высоко чтил. Свою гипотезу исследователь основывает на том факте, что двадцать циклов написаны в разных тональностях, которые ни разу не повторяются. Неиспользованными остаются *B-dur, cis-moll, Fis-dur (Ges-dur), E-dur* [304, 611].

По свидетельству английского органиста и критика Э. де Тернана, Райнбергер, как многие музыканты его времени, часто задавался вопросом, почему так много по-настоящему великих композиторов игнорировали орган как сольный инструмент. Он считал, что органные сонаты Гайдна, Бетховена и Шуберта, несомненно, затмили бы сочинения Мендельсона и его самого [399, *812-813*].

В первую очередь, идея Райнбергера при обращении к жанру сонаты состояла в том, чтобы расширить современный органный репертуар и дать в руки музыкантам сочинения, соответствующие духу времени. Исходя из бесед с композитором, Э. де Тернан сообщает, что Райнбергер пенял на предубеждение публики против сольных концертов органистов, которое все еще существовало в то время. Подобные выступления не считались «модными» в той мере, в какой вызывали неподдельный восторг у публики концерты именитых исполнителей-виртуозов скрипачей и пианистов.

Райнбергер сетовал на то, что органист не может пробудить столь же восторженный слушательский энтузиазм, как, например, Паганини или Лист в их европейских турне с сольными программами. Большинство концертов органной музыки до конца XIX столетия давалось в церквях (напомним, что органы стали устанавливаться в концертных залахс последней трети XIX века), и это мешало публике выражать свою признательность аплодисментами и возложением цветочной «дани».

Э. де Тернан упоминает, что друг Райнбергера, испанский скрипач П. Сарасате, рассказывал композитору, что дважды был свидетелем того, как на эмпоры органа в Севильском соборе бросали букеты и гирлянды цветов. Духовенство не протестовало против такого выражения слушательского восторга. Но рассказанный случай был исключением, а не правилом. Райнбергер также указывал, что аристократия редко посещала органные концерты, а те немногие, кто все же приходил, либо относились к ним как к «торжественным мероприятиям», либо вслух высказывали комментарии, не свидетельствовавшие о благодарности органисту за приятный музыкальный вечер [400, *746*].

Райнбергер приступил к созданию крупных циклических произведений в период активной смены органной парадигмы. К 40-м годам XIX века орган в лучших своих художественных проявлениях «порвал» с церковной ритуальностью и обрел свободу концертного виртуозного инструментасимфонического масштаба. Окончательно в европейской практике утвердился новый, романтический, тип органа в соответствующих национальных разновидностях. Безусловно, Райнбергер находился внутри этой атмосферы, потому все его сонаты эффектные, масштабные, ярко концертные, технически сложные произведения, вполне соответствующие духу зрелого и позднего романтизма.

Если определять романтическую органную сонату как «открытие» Мендельсона, то сочинения мюнхенского автора до определенной степени 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. По сути, они представляют стилевую зрелость немецкой романтической сонаты для органа. В сочинениях Райнбергера происходит стабилизация цикла.

Определенно, в композиционном и драматургическом отношении органные сонаты Райнбергера поднимают этот жанр на новую ступень, отражая довольно 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.

Соответственно, 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 девятнадцатого 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.

В ощущении сонаты как циклического произведения Райнбергер во многом отталкивается от бетховенских принципов единства композиции. Известно, что композитор хорошо знал поздние фортепианные сонаты и квартеты венского классика. Во многом творчество Бетховена стало источником вдохновения для мюнхенского автора.

Сонаты Райнбергера заметно отличаются от камерной трактовки композиций, созданных Мендельсоном. Исходя из масштабности высказывания, монументальности формы, динамики развития, симфонизированной драматургии, преобладанию драматической образности, которой практически лишены сонаты Мендельсона, сочинения Райнбергера уместно сопоставлять с бетховенскими фортепианными циклами. К сочинениям мюнхенского композитора вполне убедительно подходит

определение сонатно-симфонический цикл, в отличие от мендельсоновских сонат, тяготеющих к сюитности.

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, например, 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. Они обогащают жанровый спектр, предложенный Мендельсоном, и включают следующие варианты:

- интермеццо (сонаты № 3 *G-dur op.* 88, 4 *a-moll op*. 98, 6 *es-moll op.*119, 8 *e-moll op*. 132, 11 *d-moll op*. 148, 13 *Es-dur op*. 161, 17 *H-dur op.* 181, 20 *F-dur op*. 196);
- романс (Соната № 9 *b-moll op.* 142);
- пастораль (сонаты № 3 *op*. 88, 12 *Des-dur op.*154, 20 *op.* 196);
- идиллия (сонаты № 14 *C-dur op.* 165, 18 *A-dur op.* 188);
- *Cantilene* (Соната №11 *op.*148)

Райнбергер мастерски использует характерную для медленных частей сонат Мендельсона песенную форму, например, в Канцоне Сонаты № 13 *op.* 161. В жанре романтических вариаций с едва ощутимым средневековым «акцентом» написана вторая часть сонаты № 19 *op.* 193. Она основана на двенадцатитактовой теме Гийома де Машо «*J'aim la flour de valour*» с восьмитактовым авторским продолжением и получила название «*Provençalisch»* («Провансальская»). По траектории интенсивного динамического и фактурного нарастания – от простодушной песенности до мощной аккордовой хоральности – развивается тема в вариациях медленной части Сонаты № 10 *h-moll op.* 146, служащая водоразделом между двумя полифоническими диптихами: прелюдии-фуги и фантазии-фуги, соответственно первой части и финала.

Своеобразный образец медленной лирической зоны цикла показывает Соната № 16 *gis-moll op.* 175. Она имеет программный заголовок *Scandinavish*,

что не характерно для композитора, и была написана под впечатлением от скандинавской образности. В ней отражаются особые поэтические настроения. Здесь Райнбергеру удалось передать чуть прохладный колорит самобытного очарования северных стран европейского континента – не в этнографическом, но в индивидуальном творческом восприятии.

Показательным становится единичное введение в цикл скерцо, которое появляется в Восьмой сонате *e-moll op.* 132 (третья часть). Оно носит по-бетховенски динамичный, действенный, напористо-игровой характер с упругой ритмической пульсацией.

Масштабный, развернутый финал в циклах Райнбергера чаще выглядит как гигантская развитая фуга. Она может выступать в автономном варианте (сонаты № 1 *c-moll op.* 27, 2 *As-dur op.* 65, 3 *G-dur op.* 88, *a-moll op.* 98, 6 *es-moll op.* 119, 13 *Es-dur op.* 161) или соединяться с начальной импровизационной частью по принципу барочного диптиха, которые чаще всего оформляются композитором как интродукция-фуга, фантазия-фуга (сонаты № 9 *f-moll op.* 142 , 12 *Des-dur op.* 154, 16 *gis-moll op.* 175, 17 *H-dur op.* 181) или даже интродукция-ричеркар (Соната № 15 *D-dur op.* 168).

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»[131], с другой, это своеобразная «эмблема», жанровый признак, довольно прочно закрепившийся за органной сонатой в постмендельсоновское время, кстати, не только в немецкоязычном регионе. Это происходит вне зависимости от того, какой бы ни была соната – многочастной или одночастной[132]. Подобный прием маркирует концепцию цикла мюнхенского автора. Фуга мыслится как драматургический и

[131] Напомним о финалах сонат Бетховена ор. 106, 110.

[132] Аналогичным образом трактованы финальные части или разделы 2 и 3 сонат А. Г. Риттера, большинства сонат Г. Меркеля, Сонаты Ю. Ройбке и других сочинений, написанных в этом жанре.

тематически-интеграционный центр, к которому сходятся «нити» цикла. В них часто звучат темы из предыдущих частей.

Сонатное творчество подтверждает устоявшееся мнение о Райнбергере как искусном полифонисте, что отмечали все его современники. Он любил фугу и в работе с этой формой проявлял удивительную техническую виртуозность. Его сонаты включают шестнадцать фуг и ричеркар (Соната № 15 *D-dur op.* 168). За исключением трех последних сонат другие семнадцать включают развитую полифоническую форму.

Композитор предпочитает репрезентативные, развернутые фуги, что принципиально отличает его от Мендельсона, но сближает, например, с Г. Меркелем[133] – авторитетным дрезденским органистом и композитором, автором восьми органных сонат. Райнбергер мастерски владел всеми контрапунктическими приемами. Он использует канонические имитации, различные модификации темы – уменьшение, увеличение, инверсионные построения, любит стреттные проведения. Все это можно наблюдать, начиная с фугированного финала Первой сонаты *c-moll op.* 27.

В большинстве фуг необходимое образное и эмоциональное развитие и контраст обеспечивается либо появлением нового материала, либо тематическими «инкрустациями» из первых частей (поскольку чаще в роли фуги выступает именно финал). Исключения составляют сонаты №№ 5 *fis-moll op.* 111, 8 *e-moll op.* 132, 10 *h-moll op.* 146, где фуги совместно с интродукциями формируют открывающую цикл зону. В финале Сонаты № 2 *As-dur op.* 65 в кодовом разделе звучат две темы – фуги и основного материала первой части, причем обе в разные моменты предстают в увеличении.

Приложение. Рисунок № 30

Показателен случай, когда Райнбергер сочетает сонатное *allegro* и фугированную форму – это финал Сонаты № 3 *G-dur op.* 88. Другими яркими контрапунктическими примерами становятся две двойные фуги, которые

[133] Густав Меркель (*Merkel G.*, 1827–1885) – саксонский органист, композитор, хоровой дирижер.

складываются в первой части Сонаты № 5 *Fis-dur op.* 111 и аналогично в Сонате № 10 *h-moll op.* 146. В фугах встречаются и эпизоды гомофонного склада, которые выполняют связующую роль между отдельными контрапунктическими разделами. Любопытно, но композитор почти не использует удержанные противосложения, что свидетельствует о его тяготении к романтической фантазийности.

Райнбергер достаточно свободно трактует сонатную форму. Все свои усилия он направляет на преодоление монотонности и однообразия. Однако, некоторые постоянные композиторские штрихи заметны. Так, он обычно сокращает репризу и разработку, а основной акцент перемещает на экспозицию. Тематический материал этого раздела богат, развернут и часто многоэлементен.

В целом, органные сонаты Райнбергера принадлежат сфере чистой инструментальной музыки. Однако, можно говорить о наличии некоторых «примет» программности, в частности, ее признаки выражены в жанровых авторских названиях частей. Кроме этого очевидного факта, существуют и другие косвенные свидетельства определенных программных черт в сонатах Райнбергера. Так, в исследованиях существуют упоминания о том, что некоторые из органных сонат были вдохновлены полотнами ранних фламандских и итальянских художников из мюнхенских церквей, К сожалению, более точной детализации, связанной с программными замыслами Райнбергера обнаружить не удалось [399, *812*].

В отличие от многих немецких композиторов Райнбергер не опирался в органных сонатах на канонический тематизм. Это было свойственно в большей степени авторам протестантского вероисповедания. Однако Райнбергер дважды обращается к использованию псалмовых тонов – в Третьей (VIII псалмовый тон) и Четвертой (XIX псалмовый тон) сонатах.

Какова же задача использования псалмового тона помимо архитектонических, скрепляющих цикл функций? Конечно, не литургическая и уж точно, как пишет Вейер в своей монографии о сонатах Райнбергера,

используется он не для того, чтобы придать богослужебную направленность циклу. Райнбергер вряд ли подразумевал аналогию с «евангельскими» сонатами *a la Mendelssohn* [413, *50-51*].

Псалмовые тоны – это вариативные модели, «предназначенные для распевания псалмов (в оффиции)» [7, *25*], т.е. они служат для речитации текстов псалмов, принятых в католической мессе. «Всего псалмовых тонов восемь. Они соответствуют восьми ладам, хотя и не иденичны им» [7, 25]. На основе псалмовых тонов могут быть озвучены тексты различных псалмов.

В отличие от хоральных мелодий протестантской церкви, они ассоциативно нейтральны, поскольку «не привязаны» к конкретному тексту. Обращаясь к псалмовым тонам, Райнбергер имел возможность получить тему, подобную *cantus firmus* или протестантскому хоральному напеву, не попадая при этом в псевдосакральную атмосферу. Он был слишком набожным человеком, чтобы демонстрировать чрезмерное благочестие. Ему в изобилии были доступны григорианские песнопения и гимны в церкви, где он долгое время служил. Он всегда оставался добропорядочным католиком [413, 50].

В первой части цикла Сонаты № 4 *a-moll op.* 98 в качестве тематизма побочной партии сонатной формы композитор использует мотивы *tonus peregrinus.* Как известно, *tonus peregrinus*[134]применяется в практике католической церкви исключительно для исполнения Псалма 113 а «*In exitu lsrael de Aegypto»* («Когда вышел народ Израиля из Египта»). 113 а -й Псалом часто называют «паломническим», поскольку речь в нем идет об исходе народа Израиля из египетского рабства.

Приложение. Рисунок № 31

И в этом случае проявляется еще один важнейший акцент в использовании церковных напевов композиторами-романтиками. Хорал становится не только приметой духовной связи органной сонаты с барочной

[134] *Tonus peregrinus*– один из псалмовых тонов католической церкви, не входящий в основные восемь, так называемый «чужеземный тон»

традицией, но в определенном смысле маркирует идею романтической программности. Подобный принцип наиболее ярко воплощается в Сонате «94-й Псалом» Ю. Ройбке. Возникает такой ассоциативный ряд и в сонате Райнбергера, на что указывал еще в 20-е годы XX века Х. Грейс [305]. Он обращал внимание на то, что финал сонаты – Хроматическая фуга – содержательно обусловлен семантической нагрузкой *tonus peregrinus*.

Эта фуга опирается на нисходящий мотив главной партии первой части сонаты (тт. 10-11). Исследователь связывает появление хроматической темы в финальной фуге цикла с риторической фигурой *passus duriusculus*, восходящей к эстетике барокко и символизирующей описание «темноты», «мрака», «блуждания», «нравственного поиска».

Приложение. Рисунок № 32

Вполне вероятно, что использование интонационной матрицы *tonus peregrinus* в I части привело именно к такой трактовке финала, который, конечно, не является новаторским по решению. Хроматические темы – привычный знак не только старинной, в частности, клавирной традиции (Я. Свелинк, И. С. Бах), но романтической, и не только фортепианной музыки. Аналогичные мотивы появляются у Ф. Листа, К. Сен-Санса, Ш. Гуно и многих других авторов.

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, отражающих высокий уровень симфонизации циклов.

Характерная черта сонат Райнбергера – это акцентирование в драматургии циклов кодовых разделов первых и финальных частей. Коды появляются не только в формах, имеющих сонатный профиль, но и в полифонических – фугах и пассакалье. Чаще всего они завершаются мощным, утвердительным звучанием основного тематизма финала или первой части. Коды имеют в

архитектонике сонат принципиальное значение и трактуются не только как арка, создающая дополнительную опору монументальной циклической формы, но и как еще один этап развития. В этом композиционном решении ощутим бетховенский подход к восприятию коды как второй разработки.

Своеобразным авторским «знаком» композитора становится использование принципа тематической арки, когда в коде финала торжественно звучит основной материал первой части или тема интродукции. В тринадцати финалах цитируются темы из первых частей. Это происходит в Сонатах №№ 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 13, 15, 17, 18 и 20. Соната № 12 содержит превосходный пример возвращения вступительной темы в коде последней части, которая становится кульминацией всего цикла.

Аналогичный драматургический прием применяется в Сонате № 15 *D-dur op*. 168. Вступительная пастораль I части *Andante amabile* (44 такта) приводит к пламенному *Agitato d-moll* (165 тактов). Этот раздел гораздо ближе к классической сонатной форме, чем большинство других сонатных частей Райнбергера. Начальная пасторальная тема более не встречается в цикле вплоть до конца финала, где она появляется в характере *Maestoso*в звучании *tutti* органа и создает тематическую арку, объединяя сонатный цикл. В трансформации образной характеристики тематизма нельзя не услышать признаки монотематического подхода.

Похожую структуру имеет Соната № 8 *e-moll op.* 132. Здесь единственный раз финалом цикла становится пассакалья. Сочинение было создано в 1883 году. Исследователи отмечают интерес И. Брамса к этой пассакалье в период написания композитором финала Четвертой симфонии [251] Райнбергер особенно ценил этот органный опус, он сделал оркестровую версию финала, транспонировав его в *f-moll*, и переложение для фортепиано в четыре руки.

Приложение. Рисунок № 33

С «легкой руки» Х. Грейса, как одного из первых исследователей органного творчества Райнбергера, его сонатное наследие условно

подразделяют на три периода: ранние сонаты (№№ 1-5), зрелые (№№ 6-15) и поздние (№№ 16-20). Х. Грейс, а также М. Вейер отмечают, что органный стиль композитора сформировался приблизительно к Пятой сонате и затем стал понемногу трансформироваться. Действительно, ранние сонаты сравнительно невелики по масштабам (они, как правило, трехчастны), несовершенны по драматургии и не слишком изобретательны по тематизму.

Центральная группа сонат с Шестой по Пятнадцатую – наиболее зрелая по замыслу, драматургии, языковому воплощению. Некоторые из них полны настоящего чувства и очарования, например, Десятая и Одиннадцатая сонаты. Большинство этих опусов наполнено роскошным, многоэлементным материалом, но в то же время многие страницы страдают красочной гармонической избыточностью, порой вагнеровского образца, излишним романтическим пафосом и даже рамплиссажами. Подчас композитор увлечен излишне протяженной полифонической разработкой тематизма. Иногда это приводит к разрастанию размеров отдельных частей.

Мнение о том, что поздние пять сонат (с Шестнадцатой по Двадцатую) отражают физический и творческий упадок Райнбергера[135] не слишком состоятельно. Многие страницы его опусов тех лет отмечены б*о*льшей тонкостью письма, непривычностью образов[136], избеганием фактурной избыточности в средних частях циклов, изобретательностью фактурных решений, которые предлагала фортепианная музыка романтического времени, поисками новых органных красок.

Прекрасным образцом позднего письма композитора является Восемнадцатая соната *A-dur op.* 188 – *Phantasie, Capriccio, Idylle, Finale*. Найденный в Шестнадцатой сонате чуть холодноватый оттенок лирики, не свойственный Райнбергеру, был удачно интерпретирован композитором в третьей части Восемнадцатой сонаты– *Idylle*.

---

[135] Потеряв жену, Райнбергер замкнулся в себе, редко выходил из дома, чувствовал физическое нездоровье.

[136] Неожиданная «капризная» танцевальность проявляется во второй части сонаты № 18 с симптоматичным авторским названием *Capriccio*.

Органное творчество Райнбергера – это наследие настоящего немца, оно концептуально и несет высокий этический заряд. Его новаторство опирается на основательный музыкальный фундамент, который вбирает традиции непосредственных предшественников и национальной исторической памяти. Он опирается на квинтэссенцию немецкой музыкальной ментальности – творчество двух титанов И. С. Баха и Л. Бетховена.

Райнбергер честен в профессии, он не заигрывает с публикой, его намерения и идеалы высоки, в музыке для него важны смысл, идея и предельная выверенность всех составляющих музыкальной ткани. Для него музыка – не игра, в ней нет «привкуса» салонности или развлекательности, что было свойственно даже лучшим из французских органных композиторов его эпохи, исключая, пожалуй, С. Франка.

Его впрямую не увлекала новая звуковая колористика, поиск оригинального органногосаунда. Ясность проведения голосов партитуры, их мелодизированная детализированность, красота романтического тематизма, умелая его разработка, стройность и единство архитектоники и драматургии – вот его главные музыкальные намерения, прочными узами скрепляющие наследие Райнбергера с немецкой инструментальной традицией.

Ему удалось создать и утвердить композиционный тип органной сонаты, который наилучшим образом раскрыл возможности инструмента в новую эпоху. Благодаря его композиторским усилиям удалось расширить концертный репертуар органистов не только континентальной Европы, но Англии и Америки.

Из круга учеников Райнбергера выделяются, по крайней мере, десять композиторов, обращавшихся к органной сонате. Среди наиболее значительных

назовем Людвига Тюйе[137], в его наследии представлена одна соната; Йозеф Реннер[138] написал два цикла; Филипп Вольфрум, творчество которого обрело «второе дыхание» в органной практике Германии в XXI веке[139], стал автором трех масштабных органных сонат.

Имя Филиппа Вольфрума (1854–1919), которое почти ничего не говорит русскоязычному музыкальному сообществу, стал своеобразным *genius loci* – гением места. На рубеже XIX-XX веков он во многом обеспечил активную музыкальную жизнь Гейдельберга и качественное, в частности, теологическое и органное образование в этом небольшом южнонемецком городе, основной достопримечательностью которого остается один из старейших университетов Европы – сейчас это *Ruprecht-Karls-Universität*. Во времена деятельности Ф. Вольфрума город, университет и земля Баден гордились и интенсивной музыкальной жизнью региона.

Музыкант имеет прямое отношение к мюнхенской органной и композиторской традиции второй половины XIX века. Ф. Вольфрум совершенствовал свое музыкальное образование в Мюнхенской королевской академии музыки непосредственно под руководством Й. Райнбергера с 1876 по 1878 год.

Спустя шесть лет после окончания учебного заведения в 1884 году он получил место преподавателя музыки на теологическом факультете Гейдельбергского университета. «Вольфрум должен был заложить основы всестороннего церковно-музыкального образования для теологов земли Баден – из этого начинания впоследствии «выросла» сегодняшняя Высшая церковная школа музыки Гейдельберга. Кроме этого, он должен был способствовать

---

[137] Тюйе Людвиг (*Thuille L.,* 1861–1907) – австрийский композитор, который основную часть жизни провел в Мюнхене, где заменил Райнбергера на посту профессора композиции в Академии музыки, был близким другом Р. Штрауса.

[138] Реннер Йозеф (*Renner J.,* 1868–1934*)* – немецкий композитор и органист.

[139] В 2004 году появилось издание органных сочинений Ф. Вольфрума под редакцией известного немецкого органиста М. Зандера: *Wolfrum Philipp. Orgelwerke. Band 1/ Herausgegeben von Martin Sander. Bonn-Beuel: Butz–Musikverlag,* 2004. Он же в 2005 году выпустил компакт-диск с записью всех органных сонат Ф. Вольфрума. В Гейдельберге в Высшей школой музыки *(Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg)* учрежден конкурс органистов имени Филиппа Вольфрума.

развитию активной общественной музыкальной жизни города. В 1885 году по инициативе Филиппа Вольфрума были основаны два крупных хоровых коллектива: *Akademische Gesangsverein* (“Академическое певческое общество”) и *Bachverein* (“Баховское общество”). Этот коллектив успешно существует и сегодня как *“Bachchor Heidelberg”* (“Баховский хор Гейдельберга”)» [96, *26*].

В течение жизни Вольфрум работал над изучением и распространением творений И. С. Баха и Ф. Листа. Его ученики шутили: «Великий Бах и много Листа – его жестокая броня». В 1910 году Вольфрум опубликовал двухтомную монографию Иоганна Себастьяна Баха [75][140] и сыграл важную роль в публикации полного собрания сочинений Листа, лично отредактировав четыре тома.

Вольфрум высоко чтил композиторское мастерство и профессиональный авторитет Райнбергера. Первую сонату для органа *b-moll op.* 1 Вольфрум написал весной 1879 года и посвятил своему наставнику. Тот в знак благодарности попросил экземпляр изданных нот для библиотеки Мюнхенской академии музыки.

Три сонаты Ф. Вольфрума (1879 *op.* 1, 1882 *op.* 10, 1883 *op.* 14)[141] 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, немыслимы без своих романтических предшественниц и синтезируют лучшие достижения предыдущего композиторского опыта.

По крайней мере, 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 эпиграф, это текст хорала «*Wenn mein*

[140] На русском языке книга увидела свет в 1912 году.
[141] Все органные сонаты Вольфрум написал в Бамберге после возвращения из Мюнхена и до отъезда в Гейдельберг. Здесь онработал в качестве дирижера, композитора и солиста-органиста.

Stündlein vorhanden ist…» («Когда мой час настанет…»), написанного Николаусом Херманом[142]. Три части сонаты предваряются четырьмя строфами текста: по одной строфе помещено соответственно перед первой и второй частями цикла, две – перед третьей.

В обращении к музыкальному материалу хоралов исследователю открываются неожиданные моменты. Вольфрум не использует принятую для этого текста мелодию 1562 года. Первая часть сонаты завершается цитатой первой строки поэтического текста, наложенной на гармонизованный восьмитактовый напев, интонационно напоминающий начало Сто тридцатого псалма «*Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*» («Из бездны взываю»).

Приложение. Рисунок №34

Вторая часть открывается авторской темой, на которую может быть распета вторая строфа хорала. Финалом цикла становится хоральная фуга с предшествующим однострофным пятиголосным изложением хорального напева в основной тональности.

Приложение. Рисунок № 35

Как видим, подобным образом гармонизованная, но прямая цитата хорала «*Vater unser*» открывает вариации Шестой сонаты (I часть) Ф. Мендельсона. В свою очередь, у Вольфрума представлена мастерская стилизация протестантского церковного напева, суммирующая его типичные интонации. Во всяком случае, немецким исследователям не удалось обнаружить оригинальную версию темы. По-видимому, ее автором является сам Ф. Вольфрум.

В диссертационном исследовании А. Нюренберг имеется следующее наблюдение: «В промежутке с 1845 по 1916 год было написано свыше шестидесяти сонат с использованием хоральных напевов» [176, *176*]. Данный

[142]Херман Николаус (*Hermann Nikolaus,* 1500-1561) был лютеранским кантором и учителем, страстным любителем музыки и хорошим органистом, создавшим многочисленные протестантские гимны, вероятно, тексты и музыку. Его гимны являются лучшими в период Реформации, их можно найти во многих церковных книгах. Некоторые из них неоднократно использовал в своих кантатах И. С. Бах и его современники.

факт дает основание полагать, что цитирование протестантского или григорианского хорала или его словесного текста становится одной из определяющих, хотя и не абсолютных, черт романтической органной сонаты, особенно заметно проявившихся в «немецкоязычной» традиции.

Если авторы и не обращаются к напеву напрямую, то они апеллируют к традиции через хоральный текст и/или стилизацию тематизма. Хоральность в широком смысле – одно из важнейших качеств, которое определяет поэтику жанра. Подобная апелляция к хоральному тексту и вынесение его в качестве эпиграфа перед нотной партитурой в каждой части позволяет говорить о наличии черт обобщенной программности, по крайней мере, в первом цикле.

Все сонаты Вольфрума трехчастны и имеют стройную архитектонику, в них органично сочетаются элементы трех стилевых эпох. Первые части имеют ярко очерченный классический сонатный композиционный профиль, почти как у его учителя Райнбегера. Наиболее полярно разведены темы в драматической Первой сонате *b-moll op. 1* (1878), образно сближены – в лирической Второй *E-dur op.* 10 (1880), в которой усилен исповедальный характер высказывания, подтверждаемый речитативно-монологическим изложением основной темы сонатной формы с активным октавным восхождением ее начальной интонации.

Приложение. Рисунок № 36

Именно из этой начальной реплики главной партии разовьется фугированный эпизод разработки, один из наиболее динамичных в этом поэтичном цикле.

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.

Здесь наиболее ярко представлен орган как симфонический инструмент, сомасштабный звучанию оркестра. Динамические градации партитуры простираются от мистически-застывших pp. Это ярко иллюстрирует эпизод

второй части Сонаты № 1, построенный на доминантовом органном пункте *gis-moll* (тт. 70-81).

Приложение. Рисунок № 37

В следующем фрагменте, начиная с т. 82, в зоне энгармонической замены на *As-dur*, образ как будто застывает и лишь фактурно рассредоточенный тематизм поднимается в более высокий регистр, приводя его к эфемерной призрачности. Другая динамическая сторона – это зона масштабных звучностей органного *tutti*, например, в исполинском *ff* в изложении хоральной темы финала полным органом в коде Третьей сонаты.

Симфоничность музыкального развития проявляется через непрерывную текучесть тематизма и формы, структурные элементы которой сглажены, иногда размыты, переходы подготавливаются длительными, гармонически неустойчивыми предыктами, каденции рассредоточены, а в финальных – композитор отказывается от автентического плана и в завершениях предпочитает плагальные обороты, смягчая обостренную гармоническую однозначность кадансирования (финалы Первой и Третьей сонат).

Цельность музыкальной драматургии достигается и особой интеграцией тематизма, претерпевающего смелые трансформации. В заключительной фуге Второй сонаты Вольфрум умело пользуется изощренным контрапунктическим приемом – ритмически укрупненная тема главной партии первой части (верхний голос) и тема фуги (в обращении в педали) проводятся вместе.

Приложение. Рисунок № 38 а, б

В кодовом разделе на тоническом органном пункте педали тихая и задушевная песенная тема среднего раздела второй части *Andante,* своеобразного интермеццо, вырастает до традиционного,общинно-возвышенного звучания хорала, трансформируя субъективно-лирический образ в одухотворенно-соборный.

Приложение. Рисунок № 39 а, б

Симптоматично, что драматургический акцент цикла, равно как и в сонатах учителя Вольфрума – Райнбергера – падает на финал, который

трактуется в барочныхтрадициях. В сонатах №№ 1 и 2 – это развитая фуга. Финал Третьей сонаты представляет собой однотональный (по принципу барочных хоральных партит) вариационный цикл, состоящий из темы, 9-ти вариаций и коды. Он основан на мелодии хорала немецкого пастора и богослова начала XVII века Михаэля Альтенбургского (1620) «*Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf*» («Господь, открой свои небесные врата»).

Кода финала – апофеозно-драматическая, титаническая, приводит к итогу сонатного цикла с уже знакомой драматургической направленностью к ликующему провозглашению *tutti* органа хоральной мелодии. Это еще одно подтверждение жизнеспособности методов работы с протестантским напевом по многократно апробированным принципам, которые апеллируют и к баховским хоральным партитам и к мендельсоновским органным сонатам, где есть место и своеобразному романтическому диминуированию, и жанровой трансформации тематизма. Такое решение финала, утвердившееся в активной органной практике, постепенно оформляется в типологический признак жанра.

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.

М. Шефер в рецензии на вышедший в 2005 году диск с записью сонат Вольфрума, сделанный талантливым немецким органистом Мартином Зандером, процитировал мнение современника композитора Фридриха Бауэра. Исследователь причисляет три сонаты для органа Ф. Вольфрума «к лучшим сочинениям, созданным непосредственно перед произведениями Макса Регера» (цит. по: [378]). Бесспорно, и то, что эти опусы прекрасно «документируют» развитие немецкой сонаты для органа в конце XIX века. При явной ориентированности творчества Вольфрума на трактовку жанра Райнбергером,

вряд ли можно говорить об эпигонстве, в котором композитора иногда упрекали.

В определенном смысле Вольфрум превосходит своего учителя, как в технических требованиях к сонатному циклу для органа, так и в энергичном и более интенсивном развитии музыкальной драматургии. Его органные опусы стали важным этапом эволюции, 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 (см. подробнее: 45). Симптоматично, что именно Вольфрум произнес траурную речь на похоронах Макса Регера в 1916 году.

§ 5. Органные сонаты М. Регера в русле «исторического модернизма» рубежа XIX–XX веков

Европейская музыкальная культура рубежной эпохи *fin de siécle*, с ее изнеженной томностью, преувеличенной декоративностью, причудливой изысканностью, с одной стороны, гипертрофированной страстностью, экспрессивностью, чрезмерной монументальностью, нервной возбудимостью и обреченным фатализмом – с другой, 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. Это проявилось в музыковедческих штудиях, в репертуарных предпочтениях хоровых и оркестровых коллективов, инструменталистов и вокалистов, в «присвоении» баховского наследия позднеромантическому времени через многочисленные обработки, подчас совершенно игнорирующие хронологическое первенство и самодостаточность

барочного стиля. В процесс «бахианизации» оказались вовлечены разные страны, но более всех в силу традиции, конечно, Германия.

Многие композиторы в XIX веке уже искали легитимизации более старой музыкальной эстетики. Например, это было частью мировоззрения Ф. Мендельсона и И. Брамса. Надо признать, они делали это довольно осторожно, еще согласуясь с принципами предшествующих поколений, для которых оставался важен мощный педагогический авторитет лейпцигского кантора, была сильна «живая» связь поколений, идущая от его учеников и почитателей и, в том числе, дидактическая, педагогическая линия традиции музыкального обучения в Германии.

Признаки взаимодействия с творчеством Баха вокруг 1900 года, многочисленные и разнообразные, многократно усиливают тенденцию девятнадцатого века видеть в Бахе воплощение немецкого духа. Профессор Колумбийского университета Уолтер Фриш замечает важнейшую особенность трансформации идей бахианства, которая происходит в рубежное время: «Одна плодотворная тенденция этого периода, которую еще предстоит полностью освоить, – это то, что можно было бы назвать историческим модернизмом. Она касается музыки, написанной примерно в 1900 году, которая черпает свою композиционную и эстетическую энергию, в первую очередь, не из стремления к Новому, а из глубокого и изощренного погружения в музыку прошлого» [294, *296*].

Теперь, на рубеже столетий Бах виделся «как великий отец прогресса и метафизический целитель культурных недугов *fin de siécle*» [259, *490*]. При этом позднеромантическая эстетика вовлекала мастера барокко «во взаимовыгодную диалектику с Вагнером и его последователями» [259, *490*].

В развитии «исторического модернизма», как замечает У. Фриш, ключевую роль играл Брамс. Он показал, как техники далекого прошлого могут быть поставлены на службу музыкальному языку, выразительному и оригинальному. Но не он один. «Регер понимал, возможно, лучше, чем любой

другой композитор его поколения, что для Брамса музыка прошлого была не костылем, а творческим стимулом» [294, *296*].

Первые два десятилетия двадцатого века ознаменовались появлением целого ряда публикаций, оценивающих или защищающих позицию Баха в современном мире. Осенью 1901 года свой первый выпуск журнал «*Die Musik*» открыл статьей историка-критика из Дармштадта Вилибальда Нагеля[143] «Иоганн Себастьян Бах и современная немецкая музыка» («*Johann Sebastian Bach und die Deutsche Musik der Gegenwart*»). Помимо перефразирования идеи восприятия Баха как национальной иконы, «Нагель озвучил тему, которая станет очень характерной для восприятия композитора в последующие десятилетия: Бах здоров, восстанавливает культуру, которую многие считали упадочной или больной. Он утверждает, что в художественном мире доминирует “Ощущение” (“*Sensation”*) с упором на чувственное, а Бах сможет помочь обеспечить “Восстановление”*(“Wiedergesundung”)»* [294, *298*]. Музыка Баха стала одновременно и «старой классикой», альтернативной венскому классицизму, когда Бах начал вытеснять Бетховена как основной образец для многих композиторов Австрии и Германии. А также его наследие осмысливалось как главный вектор стабильности среди множества перекрестных течений модернизма.

В последнее десятилетие XIX века сформировалось новое религиозное ощущение, стремящееся от секуляризированности второй половины романтического столетия вернуться к ощущению веры. «Мы чувствуем себя людьми переходного периода. Мы находимся в противоречии по отношению к церкви и религии: вновь появившийся интерес к религиозному предмету становится заметен, и наряду с этим продолжается отступничество от всего церковного и христианского. Мир полон противоречий – это *fin de siécle*, где в хаотичном беспорядке все смешалось: полный силы, стремящийся ввысь Ренессанс и пессимистичный, усталый декаданс, забвение религии, рассеянное

[143]Нагель Вилибальд (*Nagel W.*, 1863–1929) – немецкий музыковед и музыкальный критик, учился у Ф. Шпитты. С 1917 по 1921 год был редактором «*Neue Musik-Zeitung*».

во внешнем мире, и тоска по ее возвращению – во внутреннем» (цит. по: [368, *11*], - такую парадоксальную характеристику дал рубежной эпохе Теобальд Циглер в вышедшей в 1899 году в Страсбурге книге *"Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts"*».

Имя одного из ярчайших представителей *fin de siécle*, создателя большого числа хоровых, камерно-инструментальных, органных сочинений – Макса Регера (1873–1916) – довольно хорошо известно отечественным музыкантам. При активном интересе и диалоге Регера с барокко справедливо мнение Ю. Крейниной: «однозначное определение Регера как неоклассика не охватывает полностью его индивидуальности: творчество Регера явилось, в сущности, своего рода связующим звеном между XIX и XX веком, между классицистскими тенденциями и собственно неоклассицизмом. Регер действительно неповторимо специфичен и перспективен именно предсказаниями будущего неоклассицизма, но в своих сочинениях, даже необахианских, он всегда остается продолжателем романтической традиции» [132, *10-11*].

В том же ключе размышляет ее американский коллега: «Часто дерзкий и космополитичный – неоклассицизм, как правило, затмевает исторический модернизм, более ранний и более трезвый, но столь же увлекательный феномен» [294, *296*].

Специфика органного стиля Регера заключена в дуализме его творчества, основой и опорой которого 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.

Эпоха дорегеровского обращения к Баху, как правило, обозначает вектор классицированного романтизма, обусловленный идеями «охранительства». Не отказываясь от этой эстетической парадигмы, Регер своим искусством провозглашает перспективное отношение к баховскому наследию. Потому столь уместным в XX веке кажется появление такой стилевой детерминанты по

отношению к многим, в частности, органным сочинениям, как «исторический модернизм». Правда, этот термин, вероятно, вполне неплохо согласуется с попытками отечественных исследователей ввести творчество Регера в пространство югендстиля [4].

Кажется очевидным, органные произведения, которые демонстрировал Регер в течение примерно десяти лет, с середины 1890-х до 1905 года, были частью решительной попытки «выковать модерн в образе Баха» [294, *301*]. Генрих Рейманн, ведущий музыкальный писатель и один из самых известных органистов того времени, призывал всех исполнителей и будущих композиторов обратиться к органу и погрузиться в стиль Баха. В 1894 году он написал: «За пределами этого стиля нет спасения. По этой причине Бах становится критерием нашего письма для органа» [294, *301*].

При устоявшейся формуле «Регер – второй Бах», часто безосновательно обходится исследовательским вниманием пара Регер–Вагнер. Парадоксальным образом влияние обоих мастеров соединилось в творческом мире юного Макса Регера. Он познакомился с музыкой Вагнера в формате фортепианной транскрипции, которая была чрезвычайно популярна в то время.

В тринадцатилетнем возрасте Регер купил «Смерть Изольды» в транскрипции Листа, мучился от ее сложности, но в конце концов освоил пьесу. После этого он приобрел фортепианные версии других произведений Вагнера, а два года спустя в 1888 году испытал потрясение от знакомства с «Майстерзингерами» и «Парсифалем» в Байрейте под управлением легендарных вагнерианцев Феликса Моттля и Ганса Рихтера. Для пятнадцатилетнего мальчика, который никогда раньше не слышал звуков большого оркестра, впечатление, вероятно, было ошеломляющим.

Это мотивировало Регера стать композитором и побудило его, полного энтузиазма, но не получившего специального композиторского образования, написать на бумаге 120-страничную Увертюру для большого симфонического оркестра. Хотя позже Регер уничтожил свой первый оркестровый опыт, но очевидное стимулирование впечатлениями от вагнеровских шедевров

подтверждается комментарием, сделанным его будущим учителем, авторитетным музыковедом Хуго Риманом: «Байрейт для него яд!»

Дальнейшее развитие Регера как композитора было определено усилиями Римана, связанными с тем, чтобы «направить Регера на брамсианский курс и превратить его в гаранта абсолютной музыки в традициях «трех великих» B (Иоганн Себастьян Бах, Людвиг ван Бетховен и Иоганнес Брамс). Тем не менее, пока он был жив, оставалась некоторая напряженность, между его изначальной близостью, с одной стороны, и, с другой, сознательной попыткой, избежать слишком многого под чарами Вагнера» [364, *3*].

Несмотря на то, что сочинения Регера далеки от вагнеровской музыкальной драмы, жанра, который он игнорировал как композитор, однако в его творческой судьбе Вагнер присутствовал постоянно. Регер дирижировал многими симфоническими фрагментами его опер, а в 1913–1914 годах он делал переложения вагнеровской музыки для двух фортепиано в четыре руки для издательства *Peters.*

Музыкальной лексикон Регера не избежал влияний автора «Тристана и Изольды». Эмансипация диссонанса (хотя Карл Дальхауз утверждал, что Регер не выходит за пределы тональности) и тотально хроматизированный гармонический язык, декламационность мелодических построений и программный характер семи хоральных фантазий для органа, взвинченность и предельная драматическая патетичность с истаивающими гармониями томления – многое основано на Вагнере, которого он признавал одновременно и вершиной достижений, и большой опасностью (не без влияния учителей). «Он видел, как Вагнер, “музыкальный сатана”, угрожал самобытности многих композиторов своего поколения, превратив их в бессильных эпигонов, и пришел к выводу, что “Вагнера нужно победить таким образом, чтобы мы внутренне усвоили его достижения и его выдающиеся ценности, но затем отошли от него как можно дальше!” (письмоТеодоруКройеру, 26 декабря 1902 г.)» [364, *4*].

Что касается попыток продвижения своей музыки и возможности продолжения обучения после плодотворных лет, проведенных под руководством Гуго Римана, то здесь возникают непродолжительные творческие взаимоотношения Райнбергера и Регера. Из письма композитора его любимому учителю детства А. Линднеру, оставившему монографию о юных годах Регера, известно, что тот высылал ранние органные сочинения Райнбергеру, чтобы получить оценку признанного мэтра, рассматривая для себя возможность обучения в Мюнхенской академии музыки. Между ними велась довольно активная переписка в последние годы жизни Райнбергера [329].

В январе 1900 года Регер послал свою Первую органную сонату *fis-moll op.* 33 мюнхенскому профессору и попросил разрешения посвятить ему свое следующее крупное сочинение – Фантазию и фугу на тему BACH *op.* 46. Посвящение было принято благосклонно. И Регер в следующем письме активно интересовался мнением Райнбергера относительно других своих сочинений для органа – Фантазии на тему хорала *«Ein' feste Burg ist unser Gott» op.* 27 и Фантазии и фуги *c-moll op.* 29[144]. Увы, Регер так и не стал студентом авторитетного музыканта, хотя в сентябре 1901 года он вместе с семьей переехал в Мюнхен. К сожалению, жизнь Райнбергера подходила к концу, он умер 25 ноября 1901 года.

Есть в траектории творческих судеб Регера и Райнбергера еще однопримечательное «пересечение». Еще в 1883 году мюнхенский композитор сделал транскрипцию Гольдберг-вариаций Баха для двух фортепиано, придав оригинальной баховской фактуре типично романтическое укрупненное звучание – удвоив мелодические линии, добавив аккордовые звуки и даже собственные контрапунктические голоса. Тридцать лет спустя Макс Регер изменил партитуру Райнбергера в отношении динамики и фразировки.

Наиболее продуктивный органный период творчества Регера, как известно, связан с его родным городом – Вайденом. Здесь были созданы его

---

[144] Письмо М. Регера Й. Райнбергеруот 12.01.1900 г. – URL: https://www.e-archiv.li/files/print/44379.pdf?t=637745922131557363 (дата обращения: 10.12.2021)

лучшие органные произведения. Они были написаны между 1898 и 1901 годом, когда он вернулся к родителям и лечился от нервного истощения и алкоголизма. Эти колоссальные пьесы включают три хоральные фантазии (*op.* 27, 30 и 40); три фантазии и фуги (*op.*29; Фантазию и фугу на тему *BACH, op.*46 и Симфоническую фантазию и фугу *op.* 57); две сонаты (*op.* 33 и 60).

Одно из ранних своих произведений, Сюиту для органа *e-moll op.*16, он завершил в июле 1895 года, ближе к концу своего обучения у Г. Римана. Регер начал работу над этим сочинением в 1894 году, задумав его как сонату из трех частей, включающую вступление и тройную фугу; адажио на основе хорала «*Es ist das Heil uns kommen her*» («Мы пришли сюда для спасенья») и пассакалию.

В конечном итоге, произведение превратилось в сюиту из четырех частей, хотя по структуре и функциональному наполнению составляющих цикл разделов она напоминает сонату. Адажио было расширено до трехчастной формы, в которой средняя часть включает еще два хорала: «*Aus tiefer Not*» и страстной хорал «*O Haupt voll Blut und Wunden*» («О окровавленная, в ранах вся, глава»). Между исходными второй и третьей частями Регер добавил скерцо с трио.

По мнению М. Вейера, Сюита Регера во многом повторяет структуру Сонаты Райнбергера № 8 *e-moll*, первой частью которой являются Интродукция и фуга; второй – интермеццо, третьей – скерцозо и финалом – пассакалия. Сходство распространяется и на многие детали. Помимоидентичной тональности, оба вступления начинаются с тонических педалей, за которыми следуют диссонирующие хроматические аккордовые последовательности. В обеих работах тематической аркой становится материал из медленного вступления, который возвращается в коде пассакалии.Можно предположить, что Сюита *op.* 16 стала своеобразной «подготовкой» последующих вскоре после ее создания сонатных циклов.

Две органные сонаты Регера *fis-moll op.* 33 (1899) и *d-moll op.* 60 (1901) 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.

Хотя существует и другое мнение по этому поводу, к которому нельзя не прислушаться в силу исследовательского авторитета его автора: «В девятнадцатом веке терминология, связанная с многочастными сочинениями для органа, была довольно подвижной. Регер даже пошутил, что “наши сонаты для органа действительно ближе к сюитам”» [414, *311*].

Регер, в чьих органных произведениях сегодня многие исследователи прежде всего видят необарочные компоненты, которые стали значимыми для их интерпретации, «не менее ориентирован на органную музыку романтизма» [413, *147*], и не только органную, о чем свидетельствуют приведенные выше факты.

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 формы, выдвигавшейся примерно с 1830-х годов в качестве основного критерия жанровой модели благодаря сложившейся традиции фортепианной сонаты в творчестве венской «тройки», не стало для органного варианта нормой. В апрельском письме 1899 года к Артуру Эгиди[145] Регер высказывает следующее соображение по поводу своего первого сонатного опуса для органа: «Новая соната … готова. Не пугайтесь названия «соната», это не сонатная форма. Заголовок здесь только общее название» [414, *124*].

Стоит заметить, его фортепианные композиции охватывают почти тридцать опусов, среди которых нет ни одной сонаты (лишь Четыре сонатины *op.* 89). Сонаты для скрипки *solo* являются своеобразными романтическими аналогами сольных скрипичных сонат Баха, т.е. действительно ориентированы на сюитный принцип.

---

[145] Артур Эгиди (*Arthur E.*, 1859-1943) – немецкийорганист, композитор, педагог, долгое время преподавал в Берлине в Королевском институте церковной музыки.

Не все так однозначно в сонатах для органа. Регер не был склонен к свойственной венским классикам жесткой структурированности мышления. Формы композитора отличаются свободой, текучестью и, своего рода, отсутствием унифицированности структуры, что вполне соотносится с эстетическими нормами 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.

Трёхчастная структура *fis-moll'*ного цикла вновь почти «дословно» повторяет порядок частей райнбергеровской Восьмой сонаты, столь ценимой современниками. Открывает цикл Регера импровизационная фантазия; далее, в качестве медленной, композитор написал интермеццо – нередкий образец опусов Райнбергера и любимый Брамсом жанр фортепианной миниатюры; пассакалья становится финалом. Тот факт, что обозначенные параллели с сочинениями Райнбергера не являются случайными, подтверждает впервые опубликованное в 1940 году и уже упоминавшееся письмо Регера Райнбергеру, в котором молодой композитор помимо прочего высказывает восхищение одной из поздних сонат мюнхенского профессора.

Внешняя свобода конструкции цикла довольно обманчива, каждая из частей имеет продуманную композиционную структуру. Монотематический принцип позволяет организовать и скрепить кажущийся первоначально разнородным музыкальный материал. Фантазия Первой сонаты, по сути, представляет собой интродукцию и фугу. Сгущенно хроматизированная, напряженно-взрывная аккордовая интродукция состоит из тринадцати тактов, организованных в три динамические волны, после чего следует экспозиция

фугато, которая не получает полифонического развития, модулируя в сторону вариантного и фактурного преобразования материала.

Часть завершается титанически-апокалиптической кодой (тт. 42-49), основанной в равной степени на материале темы фугато. Тема проводится в верхнем голосе двойной педали. Она заключена в фактурно-ритмическую «раму», знакомую по начальным тринадцати тактам Фантазии. Вся эта конструкция держится на триольно организованном доминантовом органном пункте в нижнем голосе педали, подкрепленном выдержанным доминантовым октавным бурдоном верхнего слоя фактуры.

Развитие приводит к двенадцатиголосному фактурному разрастанию на *fff* с последующим обрушением, после которого «из бездны» педального голоса одиноко вздымается вверх на две октавы сольный речитатив, в то же мгновение спускающийся обратно в глубины органного диапазона. Тема фугато становится тематическим знаком, маркирующим композицию, и цементирующим ядром конструкции.

Приложение. Рисунок № 40

Обманчиво светлый *E-dur* интермеццо не может ввести в заблуждение. После разрывающей музыкальное пространство Фантазии традиционный умиротворяющий контраст второй медленной части цикла невозможен. Неспокойное, изломанное интермеццо, с регистровыми бросками темы на широкие интервалы, вздымающимися и опадающими октавами, синкопировано сбивчивой ритмикой, длинными нисходящими педальными линиями, не содержит в себе силы эмоционального успокоения. Хотя мягкая динамика, разреженная фактура, пластичность, в том числе хроматическая, сопровождающих тему мелодизированных голосов внешне способствуют образному переключению.

Но даже эта иллюзия спокойствия непродолжительна, в последних двух тактах Интермеццо растворяется в бесплотной звучности *pppp*. После чего, резко меняя тесситуру, динамику, фактуру в педали с авторской ремаркой «несколько выпирая», императивно и жестко вступает тема-символ сонаты.

Сначала ее вторжение сопровождается резкими и острыми восходящими и нисходящими тиратами, аккордикой в пунктирном ритме, по мере развития подключается триольное движение и уплотняющаяся фактура, вдруг, как это часто бывает у Регера, происходит переключение в другое состояние. Это переход к редуцированной репризе, состоящей всего из шести тактов. Лирика в этом интермеццо определенно не составляет главной характеристики, она не имеет шансов на развитие.

В основе пассакальи – несколько видоизмененный сквозной материал сонаты, ее интонационный символ. Предшествующая острота темы сглажена трехдольным метром, отсутствием увеличенной секунды в интонационном составе. Нити регеровской пассакальи очень сложны, они протягиваются помимо Райнбергера к органному Баху и симфоническому Брамсу.

Плодотворная мысль высказывается на страницах диссертации Ю. Агишевой «Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Регера и Ф. Шрекера)[146], где по следам статьи А. В. Михайлова «Архитектура как застывшая музыка» [162] автор выделяет две оппозиционные пары, характеризующие неклассичность регеровского формообразования – «конструкция-течение», «движение–состояние». Они имеют отношение к краеугольным, пространственно-временн***ы***м «координатам» сущности музыкального искусства. Корни этой исследовательской логики, как представляется, восходят к центральным понятиям теоретической концепции Б. Асафьева – «форма-кристалл» и «форма-процесс» [14].

Пара «конструкция-течение» сопрягается в концепции Ю. Агишевой со своеобразным «балансированием» Регера между структурой типовой формы и ее внутренними преобразованиями[147]. «Внутренняя реорганизация формы идет через видоизменение отдельных параметров», которые связаны, на наш взгляд,

---

[146] Требуется оговорка, о том, что автор данной работы далек от мысли искать в двух сонатах для органа Регера черты югендстиля, хотя не отрицается плодотворность данного подхода для других сочинений композитора.

[147] Напомним, что подобные процессы уже наблюдались в органных сонатах А. Г. Риттера и Ю. Ройбке.

с иным восприятием тематического материала, его многокомпонентностью, калейдоскопичностью, структурной, интонационной, ритмической неуравновешенностью. Ю. Агишева связывает это качество регеровской стилистики с явлением «эстетики потока», в данном случае потока музыкальной мысли. «У Регера это воплощается в практически полном отказе от квадратности, асимметрия же становится нормой». «Стихийность поразительно уживается с тягой к рамкам формы» [4, *22*].

Вторая оппозиционная пара «движение-состояние» связывается у Ю. Агишевой, 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». «На слух складывается впечатление некоей импровизационности, незаданности, что, как выясняется, скрупулезно выписано в партитуре» [4, *23*].

Что касается сонат для органа, эта очевидная импровизационность 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. Дополнительные импульсы движению придают «нерегулярная ритмика, частые динамические смены, хроматика, асимметричные фразы» [4, *23*].

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, где возникает возможность обратить внимание на детализированность и проработку фактурных решений, выпуклость интонаций, часто это бывает связано с проявлениями монологических высказываний.

Относительно крайнего темпового замедления можно заметить, что этот принцип «работает» не всегда. По крайней мере, даже в тех немногих

фрагментах относительно спокойных темпов, указываемых Регером в органных сонатах, имеются авторские пояснения: в коде второй части Сонаты *d-moll Andante sostenuto* и далее по-немецки *nicht schleppend* (дословно: не тащить, допустимо в переводе – не вяло), в Пассакалье Первой сонаты – *Andante con moto*. Композитора никогда не оставляет внутреннее беспокойство, вибрирующий «нерв» времени, что отчетливо слышится в его музыке.

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 фуга – скерцо и финал.

Иной подход, чем в Фантазии Первой сонаты, отражен в открывающей цикл Импровизации Сонаты *d-moll*. Фактурное и тематическое разнообразие типов изложения основного материала этой части, образный контраст и сильнейшие эмоциональные переключения подтверждают и обосновывают название. Ее музыкальный материал включает многоэлементный основной тематизм (особенно ярко это выражено в зоне главной и заключительной партий), скрепленный достаточно ограненной формой сонатного *allegro*.

Здесь присутствуют, как и положено, два основных поляризованных образа: первый, патетически-импульсивный, нервный, по мере своего развития взрываемый характерными для Регера почти глиссандирующими стремительными восходящими тиратами. Начальное двутактовое «звено» темы главной партии рождает ощущение судорожного крика, который начинается с самого высокого тона этого высказывания, его вторая фраза расширена до четырех тактов и начинается еще выше.

Приложение. Рисунок № 41

Среди многих элементов главной партии выделяется фрагмент педального импровизационного хода, достаточно типичного для больших немецких барочных токкат баховского и добаховского времени.

Приложение. Рисунок № 42

Доведенная почти до критического уровня полярность контраста связана с лирически-безмятежной побочной партией (т. 27), которая длится всего восемь тактов – восемь тактов тишины, половину из которых тема звучит без педали. За пять тактов до нее – массив *fff* связующей темы на материале главной, а через единственный переходный такт – врывается *f*заключительной партии. Тональная драматургия в соотношении тем в экспозиции *d-moll–g-moll*, в репризе *d-moll–d-moll* подтверждает намерение Регера «обуздать» импровизацию, в том числе тональными нормами сонатного *allegro*.

Тем не менее, при всей очевидной ориентированности композитора на определенные «нормы», Регер представляет индивидуальное композиционное решение. Эта сонатная форма редуцирована, ее разработка составляет лишь 13 тактов, причем конец экспозиции с продолжающимся развитием элементов главной партии накладывается на разработку.

Ее центр (тт. 59-68) – это еще один «островок» тишины. В начальном двутактовом монологе возникает аналогия с одноголосным высказыванием начала сонаты, но как радикально они образно и эмоционально разведены. В контурах этого монолога угадывается тема будущей фуги. Вероятно, эта зона понадобилась композитору для эмоциональной компенсации, сдерживающей экзальтированный дух главной темы сонатной формы, которая не только многокомпонентна, но имеет гипертрофированный модус развития, продолжающийся в репризе и коде, доводя апокалиптические обвалы октавных нисходящих педальных «лавин» до предела органного диапазона, усиленных траурным пунктиром безысходности и полного крушения.

Приложение. Рисунок № 43

Идея редуцирования привычной формы, в данном случае ориентированной на сложную трехчастную, развивается в средней *E-dur*'ной части. После разрушительной первой – это не мольба, а попытка мольбы. Вначале внешне «соблюдаются приличия» и в соответствиис названием – это спокойная, но не вялая (ремарка автора, и она симптоматична) музыка, негромкая, но все время уходящая в еще более тихие сферы (*p, pp, ppp, pppp* перед средним разделом)

звучность, исповедь, маркируемая ведущим сопрановым мелодическим голосом со сложной диссонантной интонационностью, бесконечным стремлением к вершине и устойчивым опаданием. Иногда этот голос остается в полном одиночестве. Однако мятущийся средний раздел, выстраивающийся в устойчивое крещендо и стринжендо, в *Quasi vivacissimo* и *Organo pleno* – это снова «крик» с уже знакомым колоссальным педальным нисхождением… и последующим отсутствием репризы[148].

Колоссальным контрастом к предыдущему развитию становится тихая кода *Invocation*. Все земные порывы примиряет кристально чистое и светлое, в легчайшей регистровке звучание рождественского Лютеровского хорала *«Vom Himmel hoch, da komm ich her» («С небес сошел на землю я»),* которое символизирует свет истинной божественной красоты и веры в безбрежном мире человеческих страстей. Этот хорал очень любил И. С. Бах, одно из его последних сочинений – Канонические вариации для органа – написано на тему этого хорала.

Интродукция третьей части в этом цикле вполне обоснованно может восприниматься не только как вступительный раздел к финальной фуге, но и как самостоятельная часть скерцозного характера. Легкие, капризные, в умеренной звучности побочных мануалов темы, с отчетливым преобладанием светлой мажорной краски гармонии, прихотливая, изощренная ритмика, менее массивная, для Регера почти прозрачная фактура создают ощущение калейдоскопичной игры, разбрасывания «музыкального бисера». Как и первая часть Интродукция содержит тихий *ppp* средний раздел, как короткая «вспышка» эмоций предыдущей части, как компенсация недостающей лирики.

Финальная фуга имеет ясное трехчастное строение:

- экспозиция и развитие темы;
- средний раздел в быстром триольном движении шестнадцатых (тт. 62-73), предполагающий «колючую» острую регистровку, с широчайшими скачками

[148] Вряд ли репризой можно назвать два такта динамического перехода от среднего раздела к завершающей коде (тт. 49-50).

стаккато восьмых в левой руке. Все это вносит элемент скерцозной игры, как будто не до конца реализованной в предыдущей части. Темп *quasivivacissimo* добавляет этому фрагменту эффект «вьюжности», вихревого кружения. Он активно контрастирует с достаточно спокойной, в мерном ритмическом изложении темой фуги. Эта причудливая интермедия выводит внешне достаточно традиционную фугу за пределы неоклассицистских рамок и делает ее достоянием «исторического модернизма» начала XX века;

- финальный раздел с кодовой стреттой и величественная финальная кульминация завершают фугу вполне в традициях баховских предшественниц. Важно, что последняя, как и первая часть цикла, заканчивается провозглашением *D-dur*, своеобразным «разрежением» сгущенного драматизма. Такое необходимое финальное просветление особо касается начальной части цикла.

Неоклассицистские идиомы этим не заканчиваются. Интонационная конструкция темы фуги явно восходит к риторической фигуре креста, несколько растушеванной проходящими хроматическими звуками. В своей основе тема имеет и контур монограммы *BACH*.

Приложение. Рисунок № 44

В целом, Интродукция и фуга снимают сгущенное эмоциональное напряжение и обостренный, доведенный до взвинченной судорожности драматизм первых двух частей, компенсируя его другими эмоциональными красками. Архитектоника Второй сонаты, ее драматургия, безусловно целостнее, стройнее, взвешеннее, чем в первом сонатном опусе.

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 истаивающих *pppp*, «вулканические», на натянутом эмоциональном нерве кульминации и внезапные «обрывы» –эти качества органного письма Регера выводят его на уровень позднеромантическихпредэкспрессионистских симфонических композиций Г. Малера и А. Шенберга.

А. Линднер вспоминал об одном из диалогов со своим учеником, касающихся его хоральных фантазий для органа: «“Мне всегда казалось, что ты предназначаешь эти мощные сочинения не столько для органа, сколько для оркестра”. Он посмотрел на меня внимательно и сказал: ” Вы возможно правы”» (цит. по: [429, *14*]). Эта оркестровая ориентация должна быть ключом к поиску адекватной исполнительской интерпретации сонатных органных циклов Регера.

Глава IV. Романтическая соната для органа за пределами Германии

§ 1. Бельгийско-французская ветвь в развитии органной сонаты

Что касается появления в XIX веке сонаты для органа во Франции, здесь следует, прежде всего, обратить внимание на бельгийских музыкантов, которые мотивировали развитие французской органной музыки в романтическом столетии, которое активно продолжилось в двадцатом.

«Герои» бельгийской линии французского органного искусства – это Франсуа Жозеф Фетис и Жак-Николя Лемменс, автор трех сочинений в изучаемом жанре. *Credo* музыкальной философии Фетиса состояло в том, что «искусство не прогрессирует, оно просто меняется». Это убеждение лежало в основе возрождения им старинной музыки в Бельгии и Франции XIX века, поскольку позволяло судить о старинной музыке по меркам, отличным от стандартов девятнадцатого века (см. подробнее: [247, *96-98*]).

Фетис в течение жизни был в центре круга историков, библиотекарей и исполнителей старинной музыки, действовавших во Франции и Бельгии на протяжении романического века. Самое главное, что он проявлял безошибочное чутье в отношении самых неотложных исторических проектов, которые необходимо было предпринять «здесь и сейчас», и вовлекал других музыкантов в эти процессы.

После буржуазной революции не все было безоблачно в органном мире Франции, после Золотого века органного и клавесинного искусства (вторая половина XVII-XVIII вв. до событий 1789 года) новые политические силы принесли иные идеологические и художественные идеалы. Органная традиция во многом оказалась разрушенной и даже утраченной (см.: [135, *139-147*; 349, *1-17*]).

В 1827 году в серии статей в журнале «Музыкальное обозрение» «*Examen del'etat actuel de la musiqueen Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France»* («Исследование современного состояния музыки в Италии, Германии, Англии и Франции») Фетис резко высказывался об уровне органного исполнительства во

Франции. Говоря сначала о ситуации в Германии, он пришел к выводу, что тамошние органисты «обладают энергией, основательностью, глубиной таланта, о которых Франция не имеет представления. Альбрехтсбергер, Рембт, Фишер, Фирлинг, Эберлин распространили и до наших дней истинный стиль органной музыки» (цит. по: [247, *97*]).

В продолжение своих оценок Фетис буквально обрушивается с оглушительной критикой на французских органистов: «Что касается исполнительского мастерства, то наши инструменталисты оставляют желать лучшего … органисты слабы. Истинный стиль органа нигде не известен. Старый Куперен знает секрет; но Маршаны, Кальвьеры, Дакены, Бальбатры[149], которые пользовались таким уважением – у них не было ничего, кроме техники; их композиции не выдерживают критики. Их преемники, за исключением Сежана[150], даже не равны им. Единственным, кто сегодня заслуживает какого-либо признания, является г-н Бенуа[151], органист короля. Пусть он сможет подготовить студентов, которые, наконец, поставят нас в такое положение, когда мы сможем конкурировать с Германией в этом отношении!» (цит. по: [247, *98*]).

Состояние инструментария тоже было не блестящим. Последовавшее за революцией массовое уничтожение многих инструментов оставалось проблемой даже в период Реставрации 1820-х годов. Еще в январе 1832 года Ф. Мендельсон писал своей семье о плачевном состоянии инструмента в церкви Сен-Сюльпис *(Saint-Sulpice*) (см. подробнее: [247, *122*]).

На протяжении почти всего XIX века отношения Франции и Германии, в том числе культурные, были довольно сложными. Из-за различных

---

[149] Маршан Луи (*Marchand L*, 1669—1732) , Кальвьер Гийом (*Calvière G.*, 1695–1755), Дакен Луи (*Daquin L.*, 1694–1772), Бальбатр Клод (*Balbastre K.*, 1727–1799) – представители «Золотого века» французского органного искусства.

[150] Сежан Николя (*Séjan N*, 1745–1819) – известный французский органист рубежа XVIII-XIX вв. Один из первых преподавателей органа в Парижской консерватории (см. подробнее: [135, *146*]).

[151] Бенуа Франсуа (*Benoist F*. 1794–1878) – был главой органного класса Парижской консерватории с 1819 до 1872 года, когда на этом посту его сменил ученик – С. Франк. Фетис называет его органистом короля, поскольку в 1819 году Бенуа выиграл конкурс и занял должность органиста в королевской капелле Тюильри.

дипломатических позиций по вопросам, касающимся Египта и Ближнего Востока, национальные интересы каждой страны распалили общественное мнение до такой степени, что летом 1840 года возникла угроза войны. Французские газеты начали призывать к вторжению в Пруссию, а в Германии возникли антифранцузские настроения впервые после падения наполеоновской империи. Луи-Филипп отказался от вторжения, и к следующему лету напряженность в отношениях государств вернулась к привычному стабильному состоянию – по крайней мере, во внешних проявлениях.

Политические конфликты внутри самой Германии в 1830 и 1848 годах заставили такое большое число немцев бежать в Париж, что к середине века немецкая колония насчитывала около 100 000 человек. В школах преподавали немецкий язык, и все большее число журналов, посвященных немецкому языку, освещали вопросы немецкой мысли. Но интерес французов был избирательным. Исследователь эстетики и поэтики романтизма, филолог Л. Ферст указывает, что «между 1830 и 1870 годами в центре внимания во Франции находилась скорее немецкая философия – философия истории, религии, науки, чем немецкая литература» (цит. по: [247, *96*]).

В соответствии с заботой французов о национальном прогрессе, ими были признаны успехи Германии в практических сферах жизни. Ферст утверждает, что «французы имели в своем распоряжении гораздо больше источников информации о Германии, чем в первые десятилетия века. Многочисленные отчеты путешественников, журналы, переводы, мода на немецкую философию и науку: все это указывает на то, что восхищение Германией вполне и действительно вытеснило прежнее мнение «французов» об их «варварских» соседях. Но если это и была более богатая картина, то она все равно была очень далека от сбалансированной» (цит. по: [247, *96*]).

Несмотря на определенное отставание Франции в развитии органного искусства в первой половине XIX столетия, очевидно, что с приходом в органостроительную индустрию страны талантливого мастера, инженера Аристида Кавайе-Колля (*Cavaillé-Coll A.,* 1811–1899) Франция стала

признанным европейским лидером в производстве и изготовлении органов. Этот факт, а также целенаправленная деятельность многих французских музыкантов по развитию исполнительской, композиторской, педагогической ветвей органного искусства привели французскую школу к мощному профессиональному росту, который сопровождает органную традицию Франции с последней трети XIX столетия по сегодняшний день. А. Кавайе-Коллю Франция обязана не только потрясающим набором гениальных симфонических органов, составляющих славу музыкальной культуры этой страны, но и воздействием своего авторитета, в первую очередь, на формирование высококачественного исполнительского искусства французских органистов.

Помимо Фетиса и Кавайе-Колля к этому процессу причастен менее известный в отечественном исследовательском «поле» музыкант Жак-Николя Лемменс, ровесник и коллега еще одного урожденного бельгийца, Сезара Франка, с которым они не раз пересекались в Париже на совместных выступлениях.

Выдающийся органист и педагог Лемменс оказался из тех музыкантов, 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 (*Guilmant A.,* 1837–1911) и Шарль-Мари Видор (*Widor Ch.-M.,* 1844–1937) – знаменитые мэтры и блестящие виртуозы органа, они были учениками Лемменса и прошли через его класс в Брюссельской консерватории.

Высказывается такая точка зрения, что именно Кавайе-Колль, осознавая, что новый стиль игры Лемменса, чье исполнительское искусство он прекрасно знал с 1850 года благодаря протекции Фетиса, и упор на произведения Баха определят будущее серьезного органного исполнительства во Франции. Поэтому именно органостроитель призвал Гильмана и Шарля-Мари Видора – двух молодых талантливых органистов – учиться у Лемменса в Брюсселе, чтобы помочь поднять стандарты игры на органе во Франции после их

возвращения. Кроме прочих заслуг, Лемменс смог «пересадить» немецкую сонату для органа на франко-бельгийскую почву.

Так случилось, что в художественном мире Лемменса, в том числе в его педагогическом и исполнительском репертуаре значительное место занимало творчество Мендельсона. В результате близкими оказались музыканты, представляющие разные поколения и национальные культуры. Фигура Хессе – один из объединяющих фактов их биографий. Исследователи подтверждают, что ровесники, соотечественники, признанные органисты и дирижеры Ф. Мендельсон и А. Хессе были знакомы. Й. Лауквик, известный норвежский органист, автор авторитетного труда по органному исполнительству, характеризует двух музыкантов как близких друзей [327, *22*]. Факт их знакомства и переписки подтверждает американский музыковед У. Литтл [330, *175-176*].

Бахианство – важная черта эстетики трех органистов – по объективным причинам более очевидно выражена у Мендельсона через его многочисленное музыкантское окружение (см. подробнее: [41, *22-25*]). Это качество имеет точки соприкосновения с традициями Баха, унаследованными и Хессе, а через него Лемменсом. Не только Хессе посчастливилось быть причастным к творчеству знаменитых музыкантов рубежа XVIII-XIX столетий Ф. В. Бернера и И. К. Г. Ринка. В 1822-23 годах Мендельсон познакомился с музыкальными «внуками» лейпцигского Томаскантора. Встреча с И. К. Г. Ринком состоялась в Дармштадте благодаря рекомендательному письму учителя Мендельсона К. Ф. Цельтера.

В 1823 году Авраам Мендельсон взял своих сыновей Феликса и Павла в поездку по Силезии. Находясь в Бреслау, они договорились о встрече с Ф. В. Бернером в церкви св. Елизаветы, чтобы послушать игру маэстро. Юный Мендельсон был особенно впечатлен виртуозной педальной техникой органиста и его мастерством импровизатора. В письме к родным он в деталях описывал подробности этого своеобразного концерта – уровень

полифонического мастерства Бернера, его исполнительскую изобретательность и фантазию в импровизации на тему, заданную юным Феликсом [330, *36*].

Важнейшей линей творческого пересечения композиторских судеб Мендельсона и Лемменса стало обращение к жанру органной сонаты. Три цикла бельгийского композитора впервые были опубликованы в 1874 году[152], спустя почти тридцать лет после выхода шести органных сонат немецкого автора. Они выдают в Лемменсе не только хорошего знатока сочинений Мендельсона, но и его последователя – на техническом и композиционном уровне, но, при этом обладают, «лица необщим выраженьем».

Все сонаты Лемменса имеют программный характер, благодаря заголовкам, данным автором. Здесь нет прямого пересечения с сонатами Мендельсона, которые внешне примыкают к традициям «чистой» музыки. Однако, как уже было замечено, скрытые акценты духовной программы заложены в трех из шести циклов немецкого композитора.

Использование протестантского хорала как важного тематического элемента сонат, продолжив тенденцию, заданную Мендельсоном, определило главный типологический признак хоральных циклов, особенно это коснулось немецкой протестантской традиции. Такого рода «эмблемой» маркированы три сонаты композитора – № 1 *f-moll*, № 3 *A-dur*, № *6 d-moll*. В них протестантский хорал выполняет не только смысловую, но и формообразующую функцию.

У Лемменса тематические ориентиры вынесены в заголовок. Первая – четырехчастная соната *d-moll «Pontificale»*, в переводе с французского означает «Папская». 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, ярко-репрезентативный марш. В четвертой части – «Фанфары» – тоже можно найти сопряжение с католической органной мессой в ее французской версии. Речь идет о нерелигиозно обрядовом, а

[152] На это указывает К. Людерс в Предисловии к изданию органных сочинений Ж.-Н. Лемменса. См.: *Lemmens N.-J. Trois Sonates pour Orgue. Hrsg. Lueders K. Leipzig: Rob. Forberg Musikverlag, 1980.*

свободно-импровизационном фрагменте *Sortié*, когда органист может показать свое виртуозное мастерство в момент окончания службы и выхода прихожан из церкви. Это была кульминация блистательного концертного выступления для французских органистов, нерегламентированного мелодическими оборотами григорианского *plain-chant*. В финале сонаты Лемменса отражается характерная звукоизобразительная тенденция, столь свойственная органной музыке Франции второй половины XIX–начала XX столетия с ее знаменитыми программными пьесами Л. А. Ж. Лефебюра-Вели, Л. Вьерна, например. Семантические коды «читаются» в выборе тональности этих частей – *D-dur*. Она напоминает и о *Gloria* Высокой мессы И. С. Баха, и о *Missa Solemnis* Л. ван Бетховена.

Финал сонаты *«Pontificale»* – фанфарная фуга, которая строением темы, технической виртуозностью апеллирует к знаменитой баховской фуге *D-dur* (*BWV* 532). Издатель сонат Ж.-Н. Лемменса К. Людерс назвал ее великолепным примером «гармонического контрапункта», поскольку тема, которая строится по ходам тонического трезвучия, имитирующим фанфарные обороты, включает репетиционные звенья на звуках тоники и, кажется, не имеет полифонического потенциала для развития. Тем не менее, на этой тематической основе складывается полномасштабная полифоническая форма, в которой соблюдаются все законы свободной контрапунктической работы. Еще Фетис признавал за учеником недюжинные полифонические способности и отмечал, что Лемменс показывает исключительное прилежание и склонность к изучению контрапункта и фуги [409, *9*].

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, ступая на путь, проложенный старшим современником Мендельсоном. Американский органист Э. Барнес еще в начале XX века отмечал: «… с его работы (Лемменса – *Т. Б.)* начинается использование григорианской мелодики как основы композиции» [409, *128*-

129]. Речь идет именно о светской ветви органной музыки XIX века. Вторая соната Лемменса имеет подзаголовок *«O Filii»*. Ее вторая часть в оригинальной интерпретации романтического *«Cantabile»* отталкивается от григорианского пасхального антифона *«O Filii et Filiae»* («О дети, сыновья и дочери»).

Эта часть цикла отражает двойственное – религиозно-концертное – восприятие инструмента композиторами-романтиками. Трехчастная форма *Cantabile* сочетает салонно-лирические крайние разделы, написанные в духе французской романтической песни – шансон, и хоральный средний, где цитируется сам пасхальный антифон, максимально приближенный к оригинальному звучанию в строгой хоральной фактуре. Это дает основание многим исследователям, в частности, К. Людерсу сравнивать эту часть цикла с *Andante sostenuto* Готической симфонии Ш.-М. Видора – ученика Лемменса. Центральный эпизод части написан в более сдержанной манере, лишенной избыточной лирической «сладости» интонаций солирующего голоса в обрамляющих разделах.

Приложение. Рисунок № 45

Третья соната самим Ж.-Н. Лемменсом названа *«Pascale»* (с фр. «Пасхальная») В этом «имени» отражается не только праздничная торжественность ее характера, но, в первую очередь, выбор музыкального материала. В финальной части *«Alleluja»,* уже почти по обыкновению цитируется григорианская мелодика. По краям в характере *Maestoso* звучит сама гимническая тема, а в среднем разделе (т.т. 93-166) воспроизводится средневековая пасхальная секвенция *«Victimae paschali»*, к которой обращались многие французские авторы, в том числе Ш. Турнемир и М. Дюпре.

Приложение. Рисунок № 46

В стилистическом отношении трехчастные сонаты Ж.-Н. Лемменса, развивая принципы, апробированные Ф. Мендельсоном, отражают уже достаточно устоявшийся барочно-романтический синтез, который ощутим на жанровом и языковом уровнях. В частности, в каждом из циклов есть обращение к фуге как обязательной норме полифонического мышления

прошлого и неизменному атрибуту органной композиции, практически «узаконенной» романтическими наследниками баховской традиции как в Германии, так и в Бельгии, а затем во Франции.

Во Вторую сонату Лемменс вводит даже две фуги: одна включена в первую часть, представляющую, по сути фантазию, основу которой составляет малый барочный диптих – интродукция и фуга (сам автор обозначил эту часть как «Прелюдию»), вторая стала финалом цикла. Аналогичное перенесение драматургического акцента на фугу – финал композиции – наблюдается и в Первой сонате. Фугато есть и в заключительной *Alleluja* третьего цикла.

При всем обилии «реверансов» эпохе XVIII века уже Мендельсон наполнил органные циклы лирической образностью. Сонаты *c-moll, A-dur, B-dur* содержат показательные примеры его органных «песен без слов», произрастающих на романтической «почве». Лирическое *Cantabile* Второй сонаты, крошечное *Adoration* (с фр. «обожание»), наполненное простой, но выразительной лирической мелодикой в Третьей – примеры бельгийской лемменсовской интерпретации лирического высказывания в органной музыке.

Композиционно сонаты Мендельсона и Лемменса тоже имеют определенную общность, которая связана с составным характером циклов. Принцип сочинения сонат как единых «организмов», имеющих тематическое единство и сквозную драматургию строго не выдерживается. Во многом сонаты представляют собой «реферативные» сочинения, содержащие переработки написанных ранее опусов.

Как указывает редактор издания органных сонат Лемменса К. Людерс, циклы бельгийского автора собирались сходным методом с сонатами Мендельсона – путем соединения созданных ранее произведений. Исследователь замечает, что 1-ая часть Третьей сонаты в оригинале имела название «Фантазия *a-moll*» и была третьей пьесой в сборнике «Четыре органные пьесы», датированные 1866 годом. А медленная часть того же цикла – вторая в упомянутом сборнике органных пьес. Она известна под названием «Рождественский оффертoриум» (см. подробнее: 409, *137*]).

Сонаты Лемменса, как и циклы Мендельсона, были довольно популярны. Музыкант не раз исполнял свои сочинения на публике. Известно, что в парижских концертах 1870-х гг. он не раз представлял эти композиции. Так, в 1874 году в мастерской А. Кавайе-Колля в присутствии слушателей он исполнил две сонаты. Особенно благожелательно слушатели приняли Первую, которая сопровождалась криками «Браво». Об этом свидетельствовала парижская пресса тех лет. В 1878 году в знаменитом зале Трокадеро Ж.-Н. Лемменс вновь обратился к своей *«Sonata Pontificale*», *Adagio* которой было названо сочинением, «полным поэзии» (цит. по: [409, *137*]).

Сейчас сочинения Лемменса редкие «гости» на концертной эстраде и в учебном классе. Тем не менее, важно, что сонаты бельгийского мастера стоят у истоков появления крупных циклических органных жанров французской школы рубежа XIX-XX веков. Они отражают мастерское сочетание григорианской строгости, полифонического мастерства и романтической проникновенности, окрашенные французским шармом и салонной изысканностью. Во многом, это качество становится одним из главных достижений сонат Лемменса, которое он «передал по наследству» своему ученику А. Гильману. Его восемь сонат знаменуют новый этап в развитии «франкоязычной» крупной органной формы. В то же время, они углубляют и поднимают на новый художественный уровень тенденцию, предложенную Лемменсом.

А. Гильман – именитый музыкант рубежа XIX-XX веков, парижский органист *Ste-Trinité* и первый международный органный виртуоз (совершил три концертных турне по Америке, выступал во многих европейских странах, в том числе Великобритании, Австрии, Германии, Испании, Венгрии и других), один из основателей института церковной музыки *Schola Cantorum* в Париже совместно с Шарлем Борде (*Charles Bordes*, 1863–1909) и Венсаном д'Энди (*Vincent d'Indy*, 1851–1931), с 1896 по 1911 год профессор класса органа

Парижской консерватории, сменивший на этом посту своего соученика по Брюссельской консерватории Ш.-М. Видора[153].

Увы, во второй половине XX века его музыка потеряла популярность в пользу коллег по органно-симфоническому поколению, таких как Ш.-М. Видор, Л. Вьерн (*Vierne L.*, 1870–1937), М. Дюпре (*Dupré M.*,1886–1971), и их преемников Ж. Алена (*Alain J.*, 1911–1940), О. Мессиана *(Messiaen O.,* 1909–1992*)*, Лангле (*Langlais J.*, 1907–1991) Гийу *(Guillou J.,* 1930–2019) и других. Многие из его произведений сегодня кажутся уже недостаточно яркими, нередко можно слышать обвинения и среди исполнителей-органистов в том, что его музыка скучна, почти банальна, чересчур академична.

Тем не менее, до сих пор французская органная исполнительская, композиторская и педагогическая школа немыслима без его вклада. Французский романтический орган А. Кавайе-Колля *(L'orgue symphonique)* служит отправной точкой для Гильмана в его композиционной эстетике. Он в значительной степени помог сформировать период с 1850 по 1920 год во французском органном искусстве, когда развивался именно этот тип инструмента. Влияние покровителя и друга А. Кавайе-Колля помогло определить характеристики органных композиций Гильмана. В отличие от немецких романтических инструментов, французские органы той эпохи в значительной степени однородны по своей конструкции и дают композиторам и исполнителям четкие инструкции о том, как создавать композиции и регистровать сочинения.

Учитель Гильмана Лемменс обеспечил ему крепкую связь с классико-романтическим немецким стилем с упором на органное творчество Баха и его педальную технику, революционную во Франции в то время. В духе романтического историзма творчество И. С. Баха и Г. Ф. Генделя стало одним из центральных моментов в эстетике Гильмана. Его творчество немыслимо без склонности к барочному полифоническому мышлению. Пожалуй,

[153] Органному творчеству композитора посвящена диссертация А. Сусловой [218] .

единственным французским предшественником Гильмана в этой сфере является А. П. Ф. Боэли (*Boëly, A.,* 1785–1858), в органных произведениях которого ощутимо влияние Баха, вплоть до использования монограммы *BACH*.

На фоне совсем иного отношения к органу, литургии и наследию прошлого во Франции, деятельность Гильмана выглядела не совсем обычно. Следует помнить, что почти до конца 1860-х годов во французских храмах царила непринужденная атмосфера, далекая от созерцательного благочестия, как мы ее себе представляем. В то время как женщины, естественно, присутствовали в церкви в шляпах, мужчины поступали так же, прихожане часто очень живо реагировали на услышанную музыку, поворачиваясь лицом к органу, а произведениям, которые понравились, аплодировали.

Когда А. Хессе посетил Париж в 1844 году, он заметил, что «игра на органе во Франции в целом была непочтительной, хотя иногда мое внимание привлекал значительный талант в рамках этой непочтительности. Нередко легкая пастырская речь, слышимая во время церковной службы, превращалась “в грозу”, прежде чем заканчивалась своего рода оперным гранд-финалом в свободном стиле[154]. Учитывая, что это не согласуется с немецкой религиозной точкой зрения, следует признать, что такие вещи часто выполняются талантливо. В ответ на мое изумление по этому поводу мне сказали, что духовенство, а также прихожане ожидали беззаботной музыки» [391, *12*]. Эти элементы, как и другие, сыграли важную роль в создании многих оригинальных персонажей органного мира Франции XIX века, прежде всего, Л. А. Ж. Лефебюра-Вели[155], о котором, скорее всего, и идет речь в комментариях немецкого органиста.

---

[154] В церковной практике французских органистов в описываемое время использовались пьесы далекие от привычной сосредоточенности и серьезности, присущей католической мессе, они могли содержать яркие звукоизобразительные и даже театральные эффекты, вплоть до имитации раскатов грома. Под гранд-финалом Хессе, скорее всего, подразумевает финальный момент мессы, именуемый *Sortié* – выход прихожан из церкви, который часто напоминал оперно-оркестровый финал или марш.

[155] Лефебюр-Вели Луи Альфред Жаме (*Lefébure-Wely L.,* 1817–1869) – яркий французский органист-виртуоз и композитор, в чем творчестве блестящий салонный стиль французской музыки эпохи Второй империи достиг своей кульминации. Близкий друг органостроителя А. Кавайе-Колля.

Тогда, в 1844 году не все слушатели оказались впечатлены концертами Хессе. Немецкий виртуоз был приглашен на инаугурацию восстановленного после пожара органа в церкви Сент-Эсташ. Предполагалось, что он продемонстрирует более дисциплинированный стиль игры на органе французской публике, которая не подозревала о существовании такового. Лемменс присутствовал на этом концерте в Париже вместе с Фетисом, и они оказались среди небольшого числа слушателей, отметивших выдающиеся способности Хессе.

Как указывает в книге о Кавайе-Колле американский исследователь Ф. Дуглас, публика в Сент-Эсташ больше ценила игру парижских органистов – «их полурелигиозная, полумирская манера лучше подходила к французскому легкомыслию» (цит. по: [247, *102*]). Кроме того, Дуглас замечает, что организаторы концерта Хессе проявили недальновидность в желании познакомить Париж с его искусством и произведениями Баха, поскольку было понятно, что толпа тяготеет к колоритному, салонному, эффектному, чувственно-мелодичному искусству Лефебюра-Вели, который всегда шел за буржуазным вкусом, в том числе в своих импровизациях на известные оперные мелодии. Хессе явно не умел импровизировать. Парижские музыканты были очень удивлены, узнав, что он играет только сочиненную музыку (см.: [247, *102*]).

Что касается Гильмана, конечно, композитор не мог не реагировать на основные тенденции своего времени, на своеобразную органную моду, но его творчество находится в границах иной парадигмы органного мира. Интерес к старинной музыке сопровождал Гильмана всю жизнь. В период с 1897 по 1909 гг. совместно со знаменитым французским музыковедом Андре Пирро (*Pirro A.*, 1869–1943) Гильман публикует многотомную серию под названием «Архивы мастеров органа XVI, XVII и XVIII веков», куда входят сочинения французских композиторов, начиная с Титлуза и представляя во всей полноте наследие «Золотого века» органного искусства Франции. «Гильманом и Пирро был поднят огромный архивный материал, касающийся биографических сведений,

истории создания сочинений, исторического контекста эпохи и времени появления сочинений. Большинство сведений о Маршане, Клерамбо и Титлузе до публикации этих изданий не было известно» [218, *140-141*]. Помимо этого, при активном участии Гильмана выходит антология «Классическая органная школа» (*L'École classique del'orgue*), которую составляют произведения Свелинка, Генделя, Куперена, Рамо, В. Ф. Баха и других авторов.

В этой же связи необходимо вспомнить и цикл из сорока сольных концертов Гильмана на Всемирной выставке в Сент-Луисе (США) в 1904 году во время его третьего и последнего турне по Америке, которые были сыграны им за шесть недель. В эти программы, как и ранее в серии концертов в Зале Торжеств Дворца Трокадеро с 1879 по 1897 гг., он включал сочинения старых мастеров – Баха, Генделя, Фробергера, Кребса, Пахельбеля, Муффата. Он был не только «послом» французской органной культуры на американских гастролях, Гильман представлял на североамериканском континенте всю европейскую органную музыку – от Фрескобальди до Регера [415, *415*].

В своих органных произведениях Гильман почти всегда оставался приверженцем классико-романтического идеала Мендельсона и Райнбергера, с мюнхенским профессором французский музыкант был творчески дружен, несмотря на продолжавшиеся достаточно сложные взаимоотношения двух крупных европейских держав, вылившиеся во франко-прусскую войну 1870-1871 гг. Антипатия двух стран была обоюдной, потому концерты французских органистов в Германии были явлением достаточно редким, впрочем, как и наоборот. Райнбергер никогда не был в Париже. Гильман, гастролировавший, например, в Англии в течение многих лет, был в Германии три раза – в 1886, 1891, 1896 гг., слушал вагнеровские оперы в Байрейте, совместив дважды свой приезд в 1886 и 1891 гг. с гастрольной поездкой во Франкфурт, Нюрнберг, Вюрцбург [324].

Гильман и Райнбергер играли произведения друг друга на публике, студенты изучали сочинения в их педагогических классах. Благодаря Харальду Вангеру архивисту «*Rheinberger-Archiv*» на родине Райнбергера в Вадуце

(Лихтенштейн) известно о переписке между композиторами, которая достаточно активно велась в 80-90-е гг. К сожалению, в этом архиве сохранились только письма Гильмана. В 1882 году в корреспонденции, адресованной жене Райнбергера Франциске, которая вела его переписку, французский композитор благодарит немецкого коллегу за Сонату № 6 *ор*. 119. Несколькими неделями позже следует письмо Гильмана, упоминающее исполнение органистом этой сонаты.

После посвящения Райнбергером Сонаты № 9 *ор.* 142 его французскому другу 2 октября 1885 года последовал ответ: « Дорогой сэр![156] Благодарю за посвящение мне Вашей недавней композиции – Сонаты *ор.*142. Я просмотрел это прекрасное произведение и исполню его с большим удовольствием в моих следующих концертах. Пожалуйста, позвольте мне выразить восхищение Вашей Восьмой сонатой. Как и посвященная мне чудесная композиция Пассакалия этой сонаты превосходна. Когда я продолжу мои сольные концерты в *Trocadero* следующей весной, я намерен повторить Ваш красивый Концерт (*ор.* 137 для органа и оркестра), который был сыгран здесь в прошлом году. В следующий раз я включу сольную каденцию (в 3-ю часть), которую Вы прислали мне. Возможно, Вы написали бы что-нибудь для органа и оркестра к апрелю 1886 года. Я был бы рад знать о времени для подготовки к исполнению. Мой оркестр обычно состоит из струнных с добавлением гобоев, как Гендель использовал их в своих концертах» (цит. по: [415, *414*]). Привет Райнбергеру шлет Гильман из Бостона в 1892 году. И самое последнее письмо, которым обладает архив Райнбергера, датировано 10 октября 1901 года, то есть за шесть недель до смерти композитора. Гильман счастлив получить двадцатую сонату своего немецкого друга (см. подробнее: [415, *415*]).

В органной «родословной» композиторов также присутствуют объединяющие их эстетические и стилевые черты. Базовой для Гильмана и Райнбергера, также как и для их учителей Ж.-Н. Лемменса и И. Г. Херцога

[156] Осуществлялся косвенный перевод с английского языка.

стала баховская традиция. Ее «источник» для Лемменса и Херцога связан с педагогической деятельностью И. К. Ринка, у которого в Дармштадте постигали органное мастерство Хессе и Херцог. Райнбергер в течение нескольких лет обучения в Мюнхенской королевской академии музыки был любимым студентом Херцога, а потом и его другом. Важность и ценность методик органной школы Лемменса[157] и Херцога состояла в многоаспектном изложении специфики баховского творчества и в своеобразной «инструкции» по постижению его органного искусства – жанрового, исполнительского, регистрового.

Гильман был первым композитором во Франции, кто ввел жанр «*Sonate pour orgue*», которые написаны для симфонического органа Кавайе-Колля, что дает основание Е. Кривицкой в типологии органной музыки Франции рубежа XIX-XX веков соотнести сонатные композиции Гильмана с «симфоническим направлением» [135, *201*], которое напрямую отражают «подлинные», обозначенные так самими композиторами, органные симфонии Видора и Вьерна.

Сонаты Гильмана при всей их монументальности, все же тяготеют к камерной музыке, за исключением первого и восьмого циклов, которые имеют версии для органа и симфонического оркестра, а Соната № 8 определена как «симфония» в авторском подзаголовке. Первая соната в симфоническом варианте называется «Симфония для органа и оркестра» с посвящением Его Величеству Леопольду II – королю Бельгии.

Любопытно, что композиторы-современники, практически ровесники почти одновременно обратились к крупным жанрам для органа: Райнбергер и Гильман – к сонате, в 1869 и 1875 гг. соответственно и Видор – к симфонии в 1872 году. Важно, что в ориентации на крупную форму сонаты Гильмана все же значительно отличаются от симфонических полотен его соратника Видора, чей музыкальный язык более смел, следует своему собственному, более

---

[157] «Органная школа» *(École d'orgue)* Лемменса была издана в 1862 году.

современному пути. В трактовке цикла, эстетико-стилевых подходах они значительно ближе сочинениям его немецкого коллеги Й. Райнбергера. По сути, циклы Гильмана представляют французский вариант зрелой романтической сонаты для органа.

Гильман идет по пути «исторического» (охранительного) романтизма и в композиции, и даже в методике обучения игре на органе, подразумевая под этим критерии педагогической школы Лемменса. 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 были написаны в период между 1875 и 1906 годами. Представляется, что 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-райнбергеровском воплощении. При этом, он учитывал и характерную жанровую специфичность французской органной музыки своего времени, представленную целым комплексом миниатюр – токката (финал Первой сонаты *d-moll op*. 42), менуэт (3 ч. Сонаты № 4 *d-moll op*. 61), пастораль (2 ч. Сонаты № 1), полонез (финал Сонаты № 2 *D-dur op.* 50), интермеццо (3 ч. Сонаты № 7 *F-dur op.* 89), идиллия (2 ч. Второй сонаты)[158], молитва (2 ч. Сонаты № 3 *c-moll op.* 56), медитация (2 ч. Шестой *сонаты h-moll op*. 86), *Cantabile* (5 ч. Седьмой сонаты) и, так называемые, марши-*grand chœur*[159]. Они нередко формируют финалы сонат Гильмана и сопрягаются с таким характерным жанровым атрибутом французской мессы как *Sortié*. Этот жанр

[158] Некоторые исследователи определяют ее жанровый профиль как колыбельную. См. : [218, *94*].

[159] Во французской органной музыке многозначный термин, который трактовался как определенный тип яркой регистровки с использованием язычковых регистров органов Кавайе-Колля, и как специфический органный жанр, соотносящийся с барочным Диалогом. Этот термин Гильман даже выносит в название четвертой части Седьмой сонаты.

нередко фигурировал во французском органном искусстве и появлялся в творчестве разных композиторов – Франка, Лефебюра-Вели. Яркими примерами *Sortié* в сонатных циклах Гильмана стали финалы Четвертой (4 ч.) и Седьмой (6 ч.) сонат.

Иногда «гостьями» медленных частей циклов Гильмана становятся французские аналоги мендельсоновских песен без слов, своеобразные «шансон», например, вторая часть Сонаты № 4. В целом, вокальность мелодизма особенно медленных частей и побочных партий сонатной формы составляет одну из характернейших черт сонат Гильмана (основной материал второй части Сонаты № 3, тема кантабиле из пятой части Седьмой сонаты). Иногда это качество становится основной выразительной «краской» даже главных партий сонатного аллегро. Особенно оно заметно в первой части Второй сонаты, где вокальная пластичность каждого из голосов создает ощущение непрерывного звукового перетекания.

Гильман предпочитает циклическую форму сонаты, но как, впрочем, почти все авторы, он довольно свободно не только компонует части цикла, но и по-разному структурирует свою композиторскую мысль. Первые три цикла трехчастны, Сонаты №№ 4 и 6 четырехчастны, Пятая и Восьмая имеют пять частей, Седьмая – шесть. Основная идея каждого цикла – это предельный контраст настроений, часто не просто заостренный, а даже несколько упрощенный в своей прямолинейно выраженной эмоциональности, без особой тонкости лирических нюансировок.

Один из главных модусов сонат Гильмана – открытая решительная, иногда несколько навязчивая героика, которая в той или иной мере присутствует почти в каждом из циклов, прежде всего, в сонатных аллегро открывающих частей. Огромного размаха достигает главная партия начальной части Первой сонаты, которая охватывает двадцать четыре такта и формирует простую трехчастную форму.

Приложение. Рисунок № 47

Любопытно, что излагается она как одноголосная педальная тема, подразумевающая дальнейшее экспозиционное изложение фуги, однако, такая перспектива не оправдывается, что нарушает привычную инерцию восприятия.

Не менее яркий образец волевого порыва и целеустремленности представляет главная тема сонатной формы первой части Пятой сонаты.

Приложение. Рисунок № 48

Активностью отличается и большинство тем финалов. Так, главная партия четвертой части в Сонате № 4 с ее действенно-восходящим в пределах децимы мелодическим унисонным контуром, попадающим на сильную долю пунктирным ритмическим импульсом, явно обладает бетховенскими героико-драматическими качествами.

Приложение. Рисунок № 49

Отстраняется от этого настроения композитор только во Втором, самом камерном цикле, где преобладает мягкая лирика в кантиленном пластичном воплощении органного тематизма (особенно это показательно в первой и второй частях). Изначально соната была задумана для популярной в то время фисгармонии В. Мустеля (*Mustel V.,* 1815–1890) и может считаться показательным образцом для изучения признаваемой всеми техники *legato* Гильмана.

Контрапунктические приемы и полифонические жанры, продолжая и развивая традиции органных циклов Мендельсона, Райнбергера, Меркеля, Лемменса и многих других авторов, становятся стилеобразующим качеством и сонатных циклов Гильмана. Финалоцентричность – важнейшая характеристика сонатно-симфонических циклов второй половины девятнадцатого века определяет драматургический профиль большинства циклов Гильмана. После фугированной трактовки заключительного раздела одночастной сонаты у Ройбке и многочастной у Райнбергера, использование фуги в финале становится, своего рода, эмблемой жанра. Это подтверждает финал Третьей сонаты *c-moll op.* 56 с очень характерной ярко восходящей синкопированной

темой, включающей риторическую барочную идиому *saltus duriusculus* с последующим лирически-поступенным заполнением этого скачка на ум. 7.

Приложение. Рисунок № 50

Выразительным и мастерским образцом французской инструментальной полифонии становится финал Восьмой сонаты *A-dur op.* 91 (5 ч.), демонстрирующий двойную фугу с раздельной экспозицией, где по классической схеме жанра в репризном разделе происходит интеграция тематизма в ликующе–утверждающем характере.

Своеобразный диптих – Хорал и фуга – представлен в финале Пятой сонаты. Здесь компактно изложенную одну строфу «четырехстрочного» хорала (строки подразумеваются и акцентированы самим автором в завершающих ферматах)[160] продолжает развернутая с фанфарной темой, где преобладают квартовые интонации, усиленные ритмом четверть с точкой и восьмая, в тональности *C-dur,* фуга-крещендо. По законам немецкого романтического финала, начиная с разработки, темы хорала (в верхнем голосе) и фуги контрапунктически соединяются. В репризе звучание хорала доводится до *ffff* с применением в педальной регистровке мощнейшего по динамике, самого низкого по диапазону, оглушительного по специфически ревущему тембру язычкового регистра *Bombarde* 32’.

Чаще всего контрапунктическое развитие сопровождает разработочные разделы сонатной формы, что происходит в первой части Сонаты № *4 d-moll op.* 61, где первый фугированный раздел волнообразной по драматургии разработки основывается на материале вступления. Примерно так же организовано начало разработки в первой части Шестой сонаты *h-moll op.* 86. Здесь фугато организует внешне новая тема, однако в ее интонационном профиле угадываются несколько видоизмененные интонации главной партии.

---

[160] Сама графика изложения хорала в аккордовой фактуре (от 4-х до 6-и голосов) с обозначением окончания строк ферматами не только вызывает прямые ассоциации с Шестой сонатой Мендельсона, но и с протестантским, а не григорианским хоралом, для которого не характерно подобно изложение.

Имитационность свойственна и медленным частям циклов Гильмана. Один из ярких примеров – Пастораль (2 ч.) Сонаты № 1 *d-moll op.* 42. Изложение темы в контексте экспозиции трехголосной фуги, к которому на последнее проведение основного материала присоединяется тонический органный пункт в педали, имитирует эффект пастушеской переклички, поскольку исполняется в звучании специфических оркестровых регистров, характерных для органов Кавайе-Колля: два верхних голоса – в краске гобоя (регистр *Hautbois-Basson*), третий – в тембровой звучности кларнета (регистр *Clarinette*). Внимание к выбору регистров, которые тщательнейшим образом выписаны самим Гильманом, это важная часть и общей тембровой драматургии циклов, их специфическая звуковая атмосфера, также одно из важнейших средств симфонизации сонат, помимо собственно тематической работы.

В целом, сонаты Гильмана организованы по-разному: две из них имеют в подзаголовке определение «симфония», для них созданы и оркестровые версии. Седьмая соната самим композитором обозначена как сюита. Это самый масштабный цикл, все шесть частей которого имеют названия: *Entrée* (вход), *Rêve* (Мечты), Интермеццо, *Grand Chœur, Cantabile*, Финал. В отличие от других циклов эта соната, действительно, не имеет внутренних тематических связей, которые характерны для сонатной драматургии композитора.

Здесь цикл организован как последовательность выразительных колористических, звуковых и стилистических картин, где есть место «брамсовскому интермеццо», импрессионистским «мечтам», которые отражаются, прежде всего, в гармоническом языке, например в «начальной цепочке малых мажорных септаккордов (организованных по восходящей хроматической гамме в верхнем голосе)» [218, *121*], в использовании характерных французских «вибрирующих» регистров, таких как *Voix céleste*, романтическому *Cantabile*, менуэту в форме фуги в качестве четвертой части *Grand Chœur*. Вся масштабная композиция обрамлена своеобразной маршевой «рамой». Первая часть имеет авторскую ремарку «в темпе марша», в последней угадываются черты любимого французской публикой жанра *Sortié*.

Возникает достаточно смелое предположение о том, что набор частей в Седьмой сонате вполне сопоставим с тем необходимым сольным музыкальным материалом, который требовался церковному органисту времен Гильмана, то есть начала двадцатого столетия, для проведения богослужения. Если говорить о французской *grand-messe*, то она «претерпела определенные изменения по сравнению с классическими образцами конца XVII столетия, традиции которых жили вплоть до начала XX века <…> Органисты пишут музыку для таких моментов проприя, как оффертoрий, Вознесение Даров, Причастие. По правилам ритуала орган должен звучать также перед интроитом и, наконец, в заключение всей службы. Таким образом, остается всего лишь пять номеров, когда органист может свободно импровизировать или играть специально подобранные сочинения, подходящие по содержанию к общему настроению данного богослужения» [135, *221-222*]. То есть в эти моменты орган не взаимодействует с хором в манере поочередного исполнения строк в версетах григорианских напевов и не участвует в сопровождении его звучания.

По эмоциональному характеру и образности пять частей из шести в Седьмой сонате, кстати, написанной в 1902 году, именно в момент изменения правил использования органа в богослужении, очень точно соответствуют упомянутым фрагментам сольного звучания органа в мессе. Их последовательность в сонате не отражает прямой порядок возможного звучания пьес в богослужении. Открывающая часть *Entrée* (от фр. вход) – настоящий церемониальный, торжественно-степенный марш, что подчеркнуто указанием Гильмана. Единственный раз использованное композитором наименование среди всех сонат вряд ли является случайностью. «Богослужение всегда открывалось сольной органной пьесой, *Entrée*, название которой точно отражает ее функциональное назначение – сопровождать процессию священнослужителей к алтарю» [135, *222*].

Тонко и прозрачно выписанная вторая часть *Rêve* (Мечты) с ее импрессионистски-гармоническими звучаниями мистического хорала, в предельно тихой, почти растворяющейся звучности *Voix céleste* очень точно

соответствовала фрагменту освящения Даров (*Élevation*), «во время которого игралась сольная органная пьеса очень проникновенного и одухотворенного характера» [135, *223*].

Развернутое Интермеццо (3 ч.), написанное в двойной трехчастной форме, наполненное выразительными контрапунктическими голосами, скрытыми в богато мелодизированной фактурной ткани, с включением двойной педали, вполне годилось на роль Оффертория (*Offertoire)*. Предпоследнее *Cantabile* напоминает то ли пастораль с постоянно появляющейся в крайних разделах трехчастной формы тонической педальной бурдонной квинтой, иногда расширяющейся до дуодецимы (тт. 25-29, 39, 40), то ли колыбельную (тт. 41-43), когда эта же квинта раскрывается в мелодически повторяющемся мотиве. Квинта становится «лейтинтервалом» этой части. Именно «за ней» и остается последняя мелодическая реплика. Элемент «покачивания» терций становится ведущим на верхнем фактурном уровне в среднем импрессионистски-«мерцающем» разделе (тт. 44-45, 48-49, 52-53, 58-60). Эти замедляющие движение колеблющиеся терции завершают *Cantabile,* которое, по сути, вполне можно интерпретировать как сопровождение момента *Communio (*Причастие*).*

«Во время Причастия большой орган играл довольно развернутую пьесу, пока шла раздача хлеба верующим. Ее протяженность зависела от количества прихожан на службе, и пьеса должна была прекращаться в момент окончания священнодействия» [135, *223*]. Косвенно на эту возможность усеченного звучания пьесы указывает ее сокращенная почти вдвое по сравнению с первым разделом трехчастной формы реприза. Аналогичного решения по редуцированию репризного раздела в других сонатах Гильман не применяет. О финале в характере блестящего *Sortié* речь уже шла. Единственная часть, которая не вполне вписывается в обозначенную концепцию, это фуга четвертой части *Grand Chœur.*

В целом, подобная трактовка сонаты имеет достаточно веские основания, чтобы рассматривать ее как вероятную. Во-первых, Гильман, как и многие органисты своего времени, создавал специальные сборники пьес для

использования их в литургической практике отдаленных французских приходов и не слишком талантливых органистов, работающих там. «В этих сборниках представлены все жанры, традиционно сопровождавшие французскую литургию того времени: прелюдии, *Sortié, Elevation* (Вознесение Даров) (в форме фуг, маршей, *Adagio*), а также различные версеты и вариации на темы григорианских хоралов» [218, *43*]. Гильман написал серию из десяти тетрадей «Литургический органист» (*«L'Organiste liturgiste») op.* 65 (1884-1899), двенадцать тетрадей для сборника «Практический органист» (*«L'Organiste pratique»*) *op.* 39-59, «Шестьдесят интерлюдий в григорианских тональностях» («*Souxante interludes dans les tonalities grégoriennes*») *op.* 68 и некоторые другие прикладные коллекции. Как правило, эти сборники были предназначены как для органа, так и для фисгармонии в тех ситуациях, когда орган, по каким-либо причинам, использовать не было возможности.

Во-вторых, традиция обращения к одночастным сонатам (собрания Банкьери или Аррести) или отдельным частям сонатных циклов в богослужебной практике уже много веков являлась непременным свойством бытования жанра. Этот принцип касается и сонат Гильмана, в частности Третьей, «которая также первоначально «увидела свет» в серии «Органист-практик» (Том 9). Вероятно, этим и объясняются скромные фактурные решения сонаты[161]. Она создавалась как ежедневный репертуар для органистов разной степени подготовленности». [218, *95*]. Это еще один аргумент в пользу предлагаемой концепции Седьмой сонаты и вероятное объяснение ее подзаголовка «сюита», как собрания самостоятельных пьес, предназначенных, в том числе для богослужения[162].

Кроме Седьмой, все остальные сонаты имеют разную степень выраженности и концентрации черт симфонизации и тематического единства. В наибольшей степени они ощущаются в Третьей сонате с ее фантазийно-

[161] Здесь речь идет еще и Второй сонате.
[162] Кстати, у Гастона Литеза (*Litaize G.,* 1909–1991) есть «Сюита в форме мессы» (*Suite en forme de messe*), 1988.

декламационной сквозной темой вступления, которая пронизывает не только первую часть, но обрамляет весь цикл, замыкая его. В Пятой сонате очень ярко представлен прием реминисценций, когда в Речитативе, предваряющем Хорал и фугу (пятая часть) появляется материал предыдущих частей. В частности, здесь звучат главная партия первой части, чей облик изменен почти до неузнаваемости – из героико-патетической она превратилась в смягченно-мечтательную – и тема скерцо (3 часть).

Сонаты Гильмана для органа представляют значимый этап, с одной стороны, в развитии жанра в целом, с другой, они во многом намечают траекторию развития французской органной музыки не только рубежа XIX-XX веков, но на всю первую половину столетия. В определенном смысле, они суммируют поиски, по крайней мере, трех национальных школ – немецкой, бельгийской и французской – для появления художественно развитой крупной формы в органном искусстве Франции. В них заложены перспективные импульсы для развития французской исполнительской, композиторской и педагогической школ.

***

Во французской музыке дальнейшее развитие крупной формы в органной музыке было связано с жанром симфонии, в творчестве Л. Вьерна, Ш. Турнемира, М. Дюпре. А в бельгийской органной школе, сформированной Лемменсом, в конце XIX столетия заявил о себе его творческий «правнук», который создал одну из наиболее ярких постромантических сонат в первой трети прошлого века.

Жозеф Йонген (*Jongen J.* 1873–1953) – имя неизвестное русскоязычному музыкознанию и, за малым исключением, исполнительскому миру, в том числе органному. Но он считается крупнейшим композитором Бельгии после Сезара Франка, который был урожденным бельгийцем. В композиторском багаже Йонгена весомое количество художественно ярких сочинений. Он писал светскую и духовную хоровую музыку, концерты для скрипки, виолончели,

фортепиано, арфы, камерную музыку для разных составов, а также произведения для фортепиано и органа.

Именно произведения для органа составляют главную часть его композиторского наследия, и исполняются с определенной регулярностью во всем мире. В последнее время отдельные сочинения Йонгена появились в учебном процессе органных классов в отечественных консерваториях[163]. Иногда они становятся достоянием концертных программ, и отечественная публика получает возможность знакомства с сочинениями этого бельгийского автора[164]. Среди его органных опусов выделяются «Концертная симфония для органа и симфонического оркестра» *op.* 81 (1926), которая часто характеризуется едва ли не как самое яркое произведение для подобного состава, а также «Героическая соната» («*Sonata Eroïca*») *op.* 94 (1930).

Музыкальный мир знает Йонгена не только как композитора и органиста, но и как педагога, поскольку окончив Льежскую консерваторию, куда он поступил семилетним мальчиком, почти пятнадцать лет с 1925 по 1939 гг. он был ее директором, и еще дольше профессором контрапункта и фуги (с 1920 г.).

Йонген был прекрасно осведомленным композитором, великолепно знал музыкальную ситуацию своего времени. Никогда не изменяя Бельгии, он в силу творческих и жизненных обстоятельств много путешествовал по Европе, но всегда возвращался домой. В 1897 году он завоевал Римскую премию Бельгии (по образцу французской). Это дало ему возможность учиться за границей, и в октябре 1898 года он уехал из Льежа в Берлин, где был впечатлен концертами под руководством Ф. Вейнгартнера, А. Никиша и Г. Малера.

Во время написания своей симфонии он консультироваться с Р. Штраусом по поводу первых двух частей композиции. После Берлина Йонген

---

[163] В начале 2000-х годов в органном классе автора диссертации одна из студенток на выпускном экзамене в качестве сочинения крупной формы исполняла Сонату *Eroïca* Ж. Йонгена. По воле счастливого случая, именно с этим сочинением, после окончания Нижегородской консерватории она поступила в Бельгии в Льежскую консерваторию и успешно ее окончила.

[164] В октябре 2021 году на открытии IX Международного фестиваля «Мариинка» знаменитый французский органист и композитор Тьерри Эскеш исполнил «Концертную симфонию» для органа и симфонического оркестра Ж. Йонгена.

посетил Байрейт, куда его пригласили поработать хормейстером на сезон 1900 года, правда, этот творческий проект не состоялся. Встречи с В. д'Энди, Г. Форе в Париже стали знаковыми для композитора. После шести месяцев пребывания в Италии Йонген вернулся в Бельгию.

Следующая разлука случилась в связи с началом Первой мировой войны в 1914 году, когда Йонген с семьей был вынужден уехать в Лондон. Здесь он регулярно выступал как пианист и органист, а также сформировал фортепианный квартет *Belgian Quartet*. Среди музыкантов, с которыми он выступал, были великолепные музыканты Артур Рубинштейн, Лайонел Тертис[165], Юджин Гуссенс, Мэгги Тейт[166], Джон Айрленд (см.: [416]).

Создание сонатного опуса Йонгена для органа относится к успешному и плодотворному творческому периоду его композиторской деятельности. Английский органист и музыковед Дж. Уайтли в монографии «Жозеф Йонген и его органная музыка» замечает: «Соната неоспоримо прекраснейшее сочинение Йонгена для органа соло» [416, *62*]. Она была написана в 1930 году для инаугурации монументального органа Жозефа Стивенса (*Josef Stevens*) – органостроителя из небольшого бельгийского городка Дюффеля (*Duffel*) – для Большого концертного зала Дворца искусств Брюсселя (*Palaisdes Beaux-Arts).* Это прекрасное 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.

В 1930 году, когда Джозеф Стивенс завершил создание великолепного инструмента с тремя мануалами, педалью и семидесятью четырьмя регистрами, зал был открыт. Инструмент был разработан как универсальный орган, который мог «играть что угодно», в соответствии с модной в то время во Франции неоклассической эстетикой. Эта универсальная эстетика должна была

[165] Лайонел Тертис (*Tertis L.,* 1876–1975) – английский альтист, один из выдающихся мировых исполнителей на инструменте

[166] Мэгги Тейт (*Teyte M.,* 1888–1976) – английская и французская оперная певица, одна из любимых исполнительниц К. Дебюсси.

позволить органистам играть репертуар пяти столетий музыки на одном и том же инструменте. На концерте открытия играли Жозеф Йонген и Поль де Маленгро[167], профессор класса органа консерватории Брюсселя, спроектировавший инструмент.

В то время как взлет оркестровой музыки Йонгена 20-х гг. связан с Симфонией кончертанто (Концертная симфония для органа с оркестром *op.* 81), среди сольных органных сочинений кульминацией стала Героическая соната. Вариации – таким было оригинальное название сочинения. Измененное наименование произведения появилось непосредственно перед первым исполнением. Соната посвящена Жозефу Бонне[168] – титулярному органисту парижской церкви св. Евстафия (Сент-Эсташ), но не предназначалась для специального исполнения именно им. Премьеру играл автор. Пресса отмечала, что «находящийся в прекрасных кондициях Йонген, представил свою Героическую сонату. Его исполнение вызвало полное удовлетворение, благодаря ясной регистровке, безупречной координации, скрупулезной верности темпу и совершенному пониманию композиции» (цит. по: [416, *151*]).

Бонне вместе с известным французским музыкальным издательством «Ледюк» (*Éditions Alphonse Leduc*) подготовил публикацию Сонаты в 1932 году. Автографа рукописи (в чернилах) не существует, возможно, оставшись во владении издательства, она вместе с его архивами была утрачена во время Второй мировой войны. Карандашный автограф Йонгена сохранился в библиотеке Брюссельской консерватории.

Очевидно, что в органных сочинениях 20-30 гг. Йонген испытывал достаточно сильное влияние мастеров французского искусства. Воздействие М.

---

[167] Поль де Маленгро (*Paul Constant Eugène de Maleingreau,* 1887–1956) – известный бельгийский органист и композитор, профессор органа Брюссельской консерватории.

[168] Жозеф Бонне (*Bonnet J.,* 1884–1944) – один из представителей замечательной плеяды французских органистов и композиторов первой половины XX века, представлявший европейское органное искусство в том числе и на североамериканском континенте. Ученик А. Гильмана. Автор виртуозных «Концертных вариаций для органа».

Дюпре[169] на Симфонию кончертанте было замечено многими музыкантами, в частности, Дж. Уайтли. Исследователь указывает «Вариации на рождественскую тему» М. Дюпре *(«Variations sur un noél)*, Адажио и Финал Симфонии № 3 Л. Вьерна и «Героическую пьесу» («*Piece héroïque*») С. Франка как источники вдохновения для сочинения Йонгена [416, *112-113*]. Вероятно и Фантазия Листа «*Ad nos, ad salutarem undam*», исполнения в 1924 году Ж. Бонне, также была для Йонгена важным импульсом при обдумывании концепции сонаты, поскольку она решена композитором как фантазийно-вариационная форма.

Наибольшее образное и композиционное сходство заметно с сочинением М. Дюпре. Это – похожая на рождественскую главная тема Сонаты, финальная фуга, элементы токкатного изложения, кодовая колокольность. Относительно музыкальной основы произведения Уайтли замечает, что тема вариаций (кстати, одиннадцатитактовая) напоминает *Liège cramignon* – краминьон – бельгийский старинный хороводный танец региона Льеж[170]. Кроме того, тема интонационно поразительно схожа с английским гимном «*This is the truth, sent from above*» (Это правда, посланная свыше) [416, *113*]. В ее общих контурах можно увидеть сходство и с главной темой Adagio (4 ч.) Третьей симфонии Вьерна. Во всей пьесе используется минорная версия *cis-moll* за исключением *ff* кодового раздела, где после многих секвенционных модуляций звучит мажорная тоника *Cis-dur*, утверждая героико-триумфальный образ Сонаты.

Основание назвать композицию сонатой дает автору примененный им метод интенсивного развития основного тематизма и, вероятно, та свобода в интерпретации жанра, которая берет свое начало еще в ранне-барочной эпохе. Открывает сонату развернутая интродукция, в которой сочетаются три

---

[169] Марсель Дюпре (*Dupré M.,* 1886–1971) – легендарный французский органист-виртуоз и композитор, ученик А. Гильмана. Показательно, что в его наследии выделяются такие крупные органные формы как «Симфония пассиона» и «Симфония для органа с оркестром» (1928). См. о нем подробнее: [135, *232-233*].

[170] *Cramignon*– « это хоровод, во время которого юноши и девушки, как можно больше парами, берутся за руки, чтобы пройтись по улицам деревни под радостные мелодии музыки краминьона» https://fr.wikipedia.org/wiki/Cramignon (дата обращения – 29.01.2022). Его уподобляют фарандоле.

речитативно-импровизационных октавно-восходящих героико-восклицательных возгласа, усиленных тройным унисоном, в том числе педальным и хроматически аккордовый раздел, где господствует импрессионистская колористичность, создаваемая параллельным движением секст, квартсектаккордов и полномасштабных восьминотных (если иметь в виду звучание в обеих руках) трезвучий и их обращений.

Рисунок № 51а, б

Форма развивается по принципу вариаций-крещендо. Интенсивное развитие получают два (рассредоточенных) мотива темы в третьей вариации (раздел *Allegro*), которая уже не имеет ничего общего со структурой темы и разрастается до значительных масштабов, напоминая разработочный раздел. После локальной кульминации следует своеобразный «растворяющийся» предыкт – на фоне выдержанного педального «*es*» поднимаются цепочки преобладающих квартовых созвучий, которые станут главными в вибрирующем фактурном фоне левой руки в медленной вариации, где сама тема звучит в увеличении. Общий колорит раздела импрессионистски-сонористический. Для звуковой картины важен колеблющийся кварто-квинтовый, тонально-неопределенный «мерцающий» фон, на котором в высоком регистре одноголосно и медитативно звучит основная тема. Подобное фактурное решение свойственно многим медленным характеристикам органных композиций его французских современников.

Медитативный эпизод сменяется связующим токкатным фрагментом, приводящим к исходному *cis-moll* и следующей вариации с еще более ритмически укрупненным аккордовым скандированием основной темы (*Eroico*) и следующей за ней вариацией-фугой, которая строится на вычлененном первоначальном двутакте темы.

Умело контрапунктически развитая фуга с использованием стреттной техники (*Con anima*) 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. Похожие фактурные решения применяет Л. Вьерн в пьесе-фантазии «Вестминстерские колокола» из Третьей сюиты «Пьес-фантазий»[171].

Стилистически «Героическая соната» Йонгена примыкает к типу сочинений, характерных для его французских коллег первой трети XX столетия Ш. Турнемира, М. Дюпре, Ж. Бонне, Л. Вьерна. Несмотря на наличие неоклассицистских (вариация-фуга) и импрессионистких черт, особенно это касается утонченного и хроматизированного гармонического языка, в котором угадывается и влияние Дебюсси, и позднего Форе, который всегда оказывал на Йонгена довольно сильное воздействие, нестандартных для жанра органной сонаты приемов фактурных решений, такого качества письма как синтез признаков модального мышления и тонкой колористической звукописи, она, тем не менее, может быть трактована как произведение постромантического стиля. О чем, в частности, пишет в своей монографии Е. Кривицкая по отношению к творчеству М. Дюпре [135, *233*].

А Дж. Уайтли таким образом определил специфику композиторского стиля Йонгена: «Далекий от того, чтобы быть новатором, Йонген довольствовался тем, что облачал сущность традиции в мантию собственного очарования и музыкального колорита. Его манера примечательна своим уникальным эклектизмом, который сам Йонген предпочитал считать интернационализмом [417].

Его «*Sonata Eroïca*» – по-настоящему яркое и выразительное сочинение, наполненное стилевой многозначностью, которое отражает перспективу развития постромантической сонаты франко-бельгийской школы в первой трети XX столетия. Вероятно, в общем корпусе сочинений Йонгена, в том числе и органных, можно обнаружить опусы с чертами модерна, стиля *art nouveau*, родиной которого в архитектуре считается именно Бельгия. Возможно,

[171] Симптоматично, что эта пьеса Вьерна решена как изобретательная последовательность вариаций на тему звона часов Лондонского Биг-Бена.

стилевая эклектичность сочинений Йонгена – это тоже, своего рода, отражение бельгийского художественного модерна начала XX века.

§ 2. Английская соната: от сонаты–lesson к сонате-симфонии

Развитие романтической сонаты для органа в Англии связано с викторианской эпохой[172]. Атмосфера музыкального интернационализма, столь свойственная Британии, в органной сфере в девятнадцатом веке трансформировалась в развивающуюся английскую сонатную традицию, поскольку жанр, впитав в себя многие влияния, тенденции, индивидуальные авторские «росчерки», очень плодотворно был представлен на британской территории.

Хотя следует признать, что сам термин соната был известен английским музыкантам и использовался в их практике с XVIII века. Понятие «соната» в британской музыке оказалось теснейшим образом связано с термином *lesson* (в пер. с англ. означает «урок»). «С конца XVII столетия он в большинстве случаев относился к публикациям сочинений для клавира» [33, *126*]. И если столетием раньше термин применялся исключительно к сочинениям инструктивно-прикладной направленности в сфере исполнительства и композиции, а также мог быть ориентирован на домашнее музицирование, то в XVIII веке название *Lesson* стали связывать с циклической камерной сонатой [33, *126-127*].

В то же время практика подобного использования термина распространилась и на клавирные опусы английских композиторов. Ю. Бочаров среди сочинений такого рода указывает сборники М. Грина *«A Collection of Lessons for the Harpsichord*» (ок. 1750), Т. Арна *«Eight Sonatas or Lessons for the Harpsichord»* (1756), С. Арнольда «*Eight Lessons for the Harpsichord or PianoForte*» (ок. 1771) [33, *127*]. Так, в английской музыке для клавишных

---

[172] Викторианская эпоха – период правления королевы Виктории (1837–1901), который характеризуется расцветом во многих областях науки и культуры, определенным мировоззрением, стилем поведения, особым повседневным укладом британской жизни.

инструментов в конце XVIII века термин «урок» приравнивается к «сонате». Американский исследователь Айэн Квин однозначно и определенно комментирует соотношение этих терминов [366, 5]. Примерно за век англичане привыкли к «*lesson*-сонате», поскольку «*lesson*» как особый жанр английской музыки мог быть представлен в форме циклической развернутой сонаты, В то же время произведение с названием «соната» могло быть ориентировано на педагогические цели.

Подобная, в первую очередь, дидактическая английская концепция сонаты как средства педагогического прогресса была хорошо известна, укоренена в Британии и сохранила этот статус до начала XX столетия. Предельно ярко эта тенденция проявила себя в области органной музыки, чему немало способствовал буржуазно-добропорядочный дух викторианской эпохи, который диктовал поиск совершенства, красоты, элегантности уравновешенности, связанный, прежде всего, с образцами континентального, главным образом, немецкого и австрийского искусства, которые воплощались для англичан в лучших произведениях барокко и классицизма. Ситуация в музыке складывалась подобным образом, поскольку в предыдущие полтора столетия в Англии не появилось мастеров, равных своим художественным вкладом в европейское музыкальное искусство И. С. Баху, В. А. Моцарту или Л. ван Бетховену, что не могло не огорчать британский музыкальный мир.

Хотя жанр сонаты в камерном и клавирном (но не органном) варианте был хорошо известен в Англии в конце восемнадцатого века, однако концепция сольной органной сонаты нашла место в репертуаре только к середине следующего, девятнадцатого столетия. На ее формирование оказали решающее воздействие два значимых момента. Во-первых, целенаправленное техническое совершенствование английского органа в рамках романтической эстетики, во-вторых, влияние Ф. Мендельсона, благодаря его многочисленным британским гастролям с выдающимися органными концертами и, конечно, создание Шести сонат для органа *op*. 65 по заказу английских издателей, ориентированных, в первую очередь, на запросы британских органистов.

До появления педальной клавиатуры на английских инструментах, которая как самостоятельный *Werk* (отдел органа со своими собственными регистрами) стала строиться как обязательный элемент органной диспозиции с 30-х гг. XIX века[173], не существовало сонат для органа соло. Связь между развитием возможностей инструмента и появлением композиторов, которые начали работать в жанре сонаты, становится очевидной, исходя из количества произведений, написанных для органа после середины века. До этого периода музыканты, у которых был свободный доступ к инструменту в ходе их обычной церковной работы, писали для сольного органа чаще всего в жанре *voluntary*[174], *fancy*, фуги.

До появления инструментов с расширенной диспозицией и развитой педальной клавиатурой не только английские композиторы, но и исполнители значительно отставали от своих континентальных коллег, особенно в части освоения педального опыта. Необходимость совершенствования, в том числе и педальной клавиатуры органа, связана с активным усвоением английским музыкальным миром органного репертуара И. С. Баха. Воодушевленные примером Мендельсона, британские музыканты при всем консерватизме взглядов, диктуемых викторианской эпохой, ощутили момент необходимости самоидентификации национальной органной культуры, для которой жизненно важным стало формирование новой композиторской и исполнительской традиции, которая бы соответствовала континентальным музыкальным образцам и с позиции создания собственного органного репертуара, и в ракурсе становления современной исполнительской школы. Как пишет А. Квин: «Расширение инструментальных возможностей дало толчок композиторам-органистам рассмотреть репертуар заново с множеством факторов, усиливающих желание поднять литературу на новые высоты» [366, *1*].

---

[173] Примером может служить орган известного английского мастера Уильяма Хилла в *Great George Street Chapel* в Ливерпуле, построенный в 1841 году [см.: 105, *550*].

[174] Одним из наиболее ярких мастеров жанра волюнтари середины XVIII века был Джон Стэнли [см. 90].

Долгое время творческая жизнь английского органиста в основном была связана с его литургическими обязанностями и опиралась главным образом на аккомпанемент гимнов, антемов или другой служебной церковной музыки, а также с обеспечением (хотя и не каноническим требованием) исполнения во время службы *voluntary* (волюнтари) и импровизаций. Согласно позиции А. Квина, развитие сонаты для органа в Англии произошло благодаря «конвергенции эстетики и прагматики» [366, *1*], в момент изменения восприятия английским органистом своей роли в викторианском обществе, которая долгое время воспринималась исключительно с позиций прикладной деятельности.

С появлением в 1830-х годах двухоктавного («немецкого») педального диапазона, во многом вдохновленного исполнением Мендельсоном сочинений Баха в Англии и естественным стремлением английских органистов играть произведения лейпцигского мастера в авторской «аутентичной» манере, а не приспособленной к возможностям английских органистов, произошла естественная перемена фокусировки репертуара.

Соната и стала для английских органистов тем жанром, который соединил в себе эстетические и прагматические задачи. Для того, чтобы двигаться вперед, нужно было обеспечить другой уровень не только композиционного подхода к органным жанрам, но и исполнительского мастерства. Соната и стала «решать» насущные эстетико-дидактические задачи. Определенно, с середины XIX века английские органисты приступили к установлению национальной традиции жанра. Они действовали осторожно и «выбирали только те модели, которые, как они знают, могут быть исполнены превосходным образом. Оценивая этот репертуар, мы обнаруживаем не современное понимание «консерватизма» как такового, а скорее всеобщую озабоченность уместностью, достоинством и ценностью» [366, *6*], вполне в духе викторианских устремлений.

Процессе слияния эстетического и прагматического в органном искусстве Англии и мощнейший толчок к переосмыслению роли органиста связан с

деятельностью Мендельсона. «Присутствие Мендельсона в Англии с 1829 года позволило объединить многие успехи его континентальных предшественников <…> и благодаря своей связи с Лейпцигом и своей евангелизации Баха он смог вывести произведения мастера на новый уровень понимания. Опубликованные в Лондоне органные произведения Мендельсона определялись сочетанием утилитаризма и качества» [367, *66*], что было жизненно необходимо английским музыкантам в этот момент самоопределения их национальной органной традиции.

Сочинения Мендельсона отчасти восполняли пробел в английском органном репертуаре, как светском, так и церковном, поскольку несложные фрагменты его сонат легко могли быть использованы в литургической деятельности органистов, что, как известно, практиковалось не только в Англии, но и других европейских школах. Кроме того, эти композиции несли и требуемую с английских позиций восприятия жанра «*lesson*-сонаты» дидактически-инструктивную и прикладную функции, поскольку позволяли не только быстро разучивать для церковных служб новые инструментальные фрагменты, но и учиться педальному мастерству.

При создании сонат Мендельсон учитывал скромные исполнительские возможности английских музыкантов и некоторые фрагменты структурировал таким образом, чтобы педальное соло исполнялось на фоне выдержанных мануальных аккордов или каких-то несложных фактурных построений в партии для рук. Более чем автономно организовано педальное соло при подходе к репризе первой части его Сонаты № 3, аккордово схематично выглядит мануальная партия во второй вариации первой части Шестой сонаты в противовес развитому педальному голосу. Понятно, что подобные фактурные решения не повсеместны в сонатах немецкого виртуоза.

Однако учебная направленность этого опуса подчеркивалась самим композитором, поскольку Мендельсон постоянно называл свои будущие сонаты для органа «*studien*» и в письме к *Breitkopf und Härtel* в 1844 году недвусмысленно предлагал называть их «этюдами» (*Studien*) [330, *258-259*]. А в

газете *«Musial World»,* ориентируясь, в первую очередь, на интересы подписчиков, новый органный опус был прорекламирован как «Школа органной игры Ф. Мендельсона» («*Mendelssohn's Schoo lof Organ Playing*)» (см.: [330, *277*]). Влияние традиции *lesson*-сонаты и визитов Мендельсона в Великобританию должны были сформировать основу зарождающейся традиции.

Многие английские композиторы девятнадцатого века попытались развить свою собственную деятельность на успешном примере немецкого маэстро, который был влиятельной фигурой в английском музыкальном мире – уважаемый королевской четой, равноуспешный в сфере хоровой и инструментальной музыки, органист и пианист-виртуоз. То обстоятельство, что он не только прекрасно играл на органе, стимулровал все больший интерес к музыке Баха среди английских музыкантов, писал новые органные произведения для английского издательства с учетом задач британской музыкальной культуры, поддерживало успех Мендельсона в Англии. Один из ведущих английских композиторов Джордж Макфаррен считал, что оригинальность стиля, заложенная в произведениях Мендельсона, «сделала его равным Гайдну, Моцарту и Бетховену в царстве инструментальной музыки» [366, *48*].

Кроме того, употребление термина «соната» не сковывало английских композиторов географически ограниченным жанровым определением «волюнтари», а давало интернациональный охват, что демонстрировали сонаты Мендельсона, изданные почти одновременно во многих европейских странах, о чем уже упоминалось в работе.

В качестве авторитетного образца, кроме Мендельсона, внимание английских авторов привлекали представители венской классической школы – Моцарт и Бетховен, а среди мастеров барокко – конечно, И. С. Бах. «Соната стала композиционным жанром, с помощью которого английские композиторы-органисты могли представить свой авторитет в профессии в целом, в то же время присоединяясь к неприступной тевтонской модели; через сонату они

могли согласоваться с популярностью (и интернационализмом) Мендельсона, общественным интересом к Моцарту и Бетховену, а также со все более священным сиянием Баха» [366, *51*]. Английский органист С. Уэсли, например, считал Баха «святым», «полубогом», «музыкальным первосвященником». Такое отношение к наследию Баха во второй половине девятнадцатого века стало в Англии повсеместным. Британским музыкантам со всем их практицизмом, тем не менее, была необходима романтическая «ролевая модель».

Объединяющим фактором, характеризующим первые английские сонаты для органа от произведений Уильяма Томаса Беста 1858 года (*Best W. T.,* 1826–1897) и Уильяма Спарка (*Spark W.,* 1823–1897) до первой сонаты Бэзила Харвуда *(Harwood B.* ,1859-1949) 1886 года, стала их невысокая техническая сложность и создание по определенной модели, которую А. Квин определяет как «*portfolio*-соната». Под этим термином английский 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. В сонатах середины девятнадцатого века, в том числе в творчестве Беста и Спарка, жанровая специфика произведений проявляется в большей ориентированности на сюитную композицию, состоящую из трех частей в связи со стилистической разнородностью частей. В дальнейшем этот принцип будет преодолеваться для создания более целостной циклической композиции.

Поскольку при создании сонат для английских композиторов определяющее значение имел принцип исполнительской – светской и духовной, а также педагогической целесообразности, «*portfolio*-соната» негласно должна была удовлетворять определенным требованиям, о чем пишет А. Квин. «Образец композиционной техники – надежный Мендельсон. Хотя сонаты Мендельсона не являются наследниками классической сонатной формы, а являются произведениями, относящимися к более широкому использованию этого термина, они, тем не менее, демонстрируют прагматизм, который легко

имитируется и может быть определен следующими характеристиками. [366, *13*].

Среди этих параметров в качестве главных выделяются:

- предпочтительная трехчастность и стилистическая независимость частей, где первая часть – сонатная форма, которая должна была продемонстрировать мастерство композитора в умении работать с этой классической структурой; вторая часть предлагала технически менее сложную интерлюдию, чаще лирического, созерцательного наклонения, а также обращение к более простой композиционной модели; а третья часть «представляет собой академическую фугу, демонстрируя владение благородным церковным стилем» [366, *7*].
- техническая доступность, ориентированная как на профессионалов (для ускорения процесса выучивания при использовании материала сонат для церковных нужд), так и на ценителей музыки (для домашнего музицирования). А потому достаточно простая педальная партия, ограниченная несложными фактурными решениями – органными пунктами, сопровождающими гармоническую основу длинными нотами. Педальное движение могло активизироваться в момент мануального паузирования или встраиваться во фрагменты длительно выдерживаемых аккордов, исполняемых в мануальной партии;
- ограниченная продолжительность частей, где самая короткая – вторая;
- равная востребованность частей как в светской, так и в церковной практике;
- независимое использование каждой части;
- принцип уравновешивания технически сложных частей более легкими;
- использование «консервативных» тональностей, включающих не более четырех ключевых знаков, что связано со все еще недостаточно актуальной в Англии традицией использования в органном строе равномерной темперации. Тональности с большим количеством знаков в этой ситуации давали очень специфическое «резкое» и «терпкое» звучание;
- педагогическая направленность сонаты.

Последнее положение вытекало из ситуации все еще недостаточного количества ученых пособий для изучения органной игры, появившихся в Англии. Хотя наиболее популярные и востребованные европейские учебные пособия были здесь известны, в том числе «Практическая школа игры на органе» Ринка в переводе Беста.

Анализ британских сонат второй половины девятнадцатого века выявляет важнейший объединяющий их фактор – ориентированность на принцип, традиционно обозначаемый немецким термином *Gebrauchsmusik*. Превалирующее число сонатных опусов, написанных не только во второй половине девятнадцатого, но даже в начале двадцатого столетия, должны были служить определенной цели и быть «полезными», как для любителей музыки в прикладных целях, так и для знатоков – в профессиональных, соответственно, для церковной службы, проведения досуга и концертной эстрады. Не менее важным фактором оставалась художественная и эстетическая привлекательность музыкального материала сонат.

В диапазоне этой традиции работало довольно большое число английских композиторов второй половины XIX века. Первыми произведениями такого рода стали Соната *G-dur op.* 38 У. Т. Беста[175] и Соната *d-moll* У. Спарка *op.* 21, обе написаны в 1858 году. И Бест, и Спарк известность приобрели своей концертной деятельностью: Бест – в Ливерпуле, Спарк – в Лидсе. Бест стал по-настоящему влиятельной фигурой в британских музыкальных кругах и приобрел известность своим виртуозным техническим мастерством, хотя, по сути, был автодидактом. Среди наиболее впечатляющих его выступлений – концерт по случаю открытия Королевского Альберт-Холла и установки там огромного органа английской фирмы *«Henry Willis & Sons»,* а также инаугурация первого большого инструмента в австралийском Сиднее. Однако композиторская репутация Беста оказалась не столь впечатляющей. В основном она была связана с симфоническими переложениями, которые не только он, но

[175] Бестом написаны две сонаты для органа – *G-dur* и *d-moll*.

многие английские органисты охотно играли в своих многочисленных концертных программах, и изданием сочинений других авторов.

Имея в своем арсенале необозримый диапазон технических возможностей, тем не менее, к своим сонатным опусам композиторы подошли с определенной степенью осторожности, в строгом соответствии с негласной трехчастной моделью сонаты-*portfolio*. В стилевой атмосфере сочинения Беста угадываются классические и барочные черты. Особенно элегантно «выглядит» финальная шутливая фуга в размере 6/8, скорее, удовлетворяющая вкусам лондонской буржуазной аристократии, чем пристальному взгляду педантичного английского «бахианца».

Соната Спарка также расширяет сонатный репертуар английских органистов, но выглядит несколько более консервативной с учетом наличия в цикле двух фуг (1 и 3 ч., в третьей – даже двойная) и темой с вариациями на месте центральной части. В таком композиционном решении, безусловно, слышатся «отзвуки» любимых британскими авторами циклов Мендельсона.

Написанные в 70-е годы шесть сонат Джеймса Гамильтона Сми Кларка (*James Hamilton Smee Clarke*, 1840–1912) «возникают не столько из традиции раннего романтизма, сколько в виде стилизации классики и взгляда девятнадцатого века на барокко» [366, *34*]. Они в большей степени ориентированы на сюитный принцип, поскольку некоторые из них включают танцы, характерные для барочных циклов. Так, во Второй сонате звучит гавот, а в Третьей – менуэт. Но, как свойственно, модели сонаты-*portfolio*, циклы №№3, 5 и 6 содержат фуги, а Соната № 4 тему с вариациями.

Не выходят за пределы этой традиции и сонатные сочинения признанных на территории Великобритании музыкантов – «выдающегося композитора своего времени», как называют его английские исследователи, в частности, А. Квин [366, *21*], профессора Королевской Академии музыки, профессора музыки Кембриджского университета, последовательного «бетховенианца», автора девяти симфоний сэра Джорджа Макфаррена (*Macfarren G.*, 1813–1887) и

баронета, представителя английской аристократии, доктора медицины, священника сэра Фредерика Артура Гора Узли (*Oeseley F.*, 1825–1889).

Макфаррен написал свою единственную сонату для органа *C-dur* в 1869 году. Она явственно отражает его увлеченность бетховенскими идеалами, вплоть до интонационного родства тем. Так, схожесть демонстрируют главные партии первой части сонаты представителя лондонского музыкального истэблишмента и финала Пятой симфонии венского классика [366, *21-22*]. Две сонаты Узли (1877, 1883) также имеют в качестве узнаваемых ассоциаций классические бетховенские образцы.

Как довольно осторожно пишет А. Квин, все эти сочинения имеют оттенок «смутной стилизации». Это, впрочем, нисколько не умаляло для современников достоинств этих произведений с учетом того обстоятельства, что сочинение рассматривалось как знак «композиционной компетентности» автора, ориентирующегося на лучшие образцы континентальной музыки. При этом, нужно признать, что в этих сочинениях композиторы не продвинулись вперед в освоении жанра по сравнению с Мендельсоном. «Орган стал настоящим бастионом музейной культуры, хотя и с постоянно расширяющейся вторичной галереей, заполненной копиями» [366, *71*]. Такая ситуация продолжалась примерно в течение двадцати пяти лет.

Значительные изменения в мировоззрении английских композиторов связаны с их стремлением получить образование на континенте и перейти ту невидимую грань, которая смогла бы сформировать из усердных и послушных учеников самостоятельных творцов, готовых к поступательному движению вперед. Английским музыкантам был жизненно необходим импульс, чтобы оторваться, пусть даже от самых гениальных «пут», и почувствовать смелость и готовность к принятию собственных художественных решений и осознанию национальной самоидентичности в области органного искусства.

Особенно британцев привлекали два континентальных учебных заведения – Лейпцигская консерватория и Королевская академия музыки в Мюнхене (здесь, в частности, особое значение имело обучение у Й. Г.

Райнбергера). Что касается Лейпцига, то и сам город с его прославленным Гевандхаузом, многочисленными книжными и нотными издательствами, густонаселенный выдающимися представителями культурной элиты, и консерватория, основанная кумиром английского музыкального мира Ф. Мендельсоном, были крайне притягательны. В Англии даже была учреждена специальная стипендия, которая помогала талантливым британским музыкантам учиться в Лейпциге[176].

Чарльза Суиннертона Хипа (*Heap Ch.,* 1847–1900), Бертрама Луарда-Селби (*Luard-Selby B.,* 1853–1918), Уолтера Баттисона Хейнса (*Haynes W.,* 1859-1900*)* и Бэзила Харвуда (*Harwood B.,* 1859–1949) отличает от их соотечественников-органистов то, что они учились в Лейпциге[177]. Они не стали подражать творческому выбору композиторов-соотечественников, в том числе использовать общепризнанный и устоявшийся шаблон английской *portfolio*-сонаты. Каждый из них отправился в Лейпциг в поисках собственного индивидуального стиля, который мог бы обеспечить им яркую творческую карьеру и способствовать ощутимому развитию национального композиторского, в целом, и, в частности, органного искусства[178]. Его кульминацией в жанре сольной сонаты для органа в XIX столетии станет легендарная для британской музыки Соната *G-dur op.* 28 сэра Эдварда Уильяма Элгара (*Elgar E.,*1857–1934), написанная в 1895 году. Собственно, именно к ней и шло развитие английской органной музыки и жанра сонаты для органа во второй половине XIX века.

---

[176] В Великобритании некоммерческий стипендиальный фонд Мендельсона существует на базе Королевской Академии музыки. Аналогичная стипендия Мендельсона была учреждена и в Лейпциге. 15 декабря 1848 года в пользу Фонда была исполнена оратория Мендельсона «Илия». Первым президентом Фонда стал сэр Джордж Смарт.

[177] Английскому органному «десанту» в Лейпциге посвящена развернутая статья английского исследователя А. Квина [367].

[178] Хип не писал органные сонаты, но был неплохим органистом, поскольку первоначально учился у Беста в Ливерпуле, в Лейпциге – у М. Гауптмана, И. Мошелеса, Э. Ф. Рихтера и К. Рейнеке, иногда замещая его органистом в Гевандхаузе.

Важно, что в период *English Musical Renaissance*[179] или «нового английского Возрождения», как определяет этот важнейший период в развитии и национальном самоопределении британской музыки конца XIX–начала XX века Л. Ковнацкая[180], лидеры этого мощного течения (к которому все же вряд ли стоит причислять авторов *portfolio*-сонат до Хипа и Харвуда) Хуберт Пэрри (*Parry H.,* 1848–1918) и Чарлз Стэнфорд (*Stanford Ch.,* 1852–1924) важнейшую роль в воспитании нового поколения английских музыкантов отводили изучению немецкой и австрийской музыки, как классического периода, так и современной им романтической. Особенным вниманием пользовалось наследие И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона. А знание музыки И. Брамса и Р. Вагнера «не только обеспечивало "выход в современность", в наиболее актуальную проблематику, но также было равно приобщению к высокому профессионализму» [121, *59*]. Однако Л. Ковнацкая полагает, что деятельность Пэрри и Стэнфорда все же является проторенессансом, подлинное возрождение английской музыки она связывает с творчеством Э. Элгара [121, *63*].

Если Хип открывает английским органистам и композиторам путь в Лейпциг[181], то первые переходные сочинения в британской органной традиции принадлежат Луарду-Селби[182]. Именно он отказывается в первых двух сонатах от формальной структуры *portfolio*, наделяя их нехрестоматийностью и индивидуальностью. Однако, в Третьей, написанной в 1913 году, уже в «эдвардианскую» эпоху он возвращается к привычному типовому английскому образцу жанра.

Еще один образец индивидуального решения *portfolio*-сонаты находим в творчестве представителя известной английской династии музыкантов фамилии

---

[179] Этому периоду в английской музыке посвящена монография: *Hughes M., Stradlings R. The English Musical Renaissance, 1860–1940: Constructing and narional music. Second Edition. Manchtster, New York: Manchester University Press,* 2001. 330 p.

[180] Ковнацкая Л. Английская музыка XX века: [121].

[181] Открыл путь английским студентам в Лейпцигскую консерваторию четырнадцатилетний Артур Салливан (*Sullivan A.,* 1842–1900), он первым получил английскую стипендию Мендельсона. Наиболее известен своими оперными и хоровыми сочинениями, некоторые из них до сих пор исполняются в Англии.

[182] Луард-Селби в Лейпциге учился у С. Ядассона (композиция) и К. Рейнеке (орган).

Хопкинс, органиста Тринити-колледжа в Кембридже (*Trinity College, Cambridge)*, автора знаменитого труда «Орган. История и конструкция» *(«The Organ: its History and Construction»*) Эдварда Хопкинса (*Hopkins E.*, 1818–1901). Его стандартно трехчастная Соната *A-dur* до сих пор привлекает внимание непривычным для этого жанра ярко выраженным театральным тематизмом. Особенно показательна в этом смысле побочная партия первой части, которая вдохновлена оперными мелодиями Артура Салливана, известного оперного композитора викторианской эпохи, воспитанника Лейпцигской консерватории.

В общей атмосфере цикла ощущается необыкновенная для *portfolio*-сонаты того времени живость, общая утонченность, особенно в медленной центральной части, воздушность, соединенные с контрапунктической изобретательностью, отнюдь «не состаривающей» общий характер этого цикла. Легкостью и веселостью отмечен даже его финал, в сравнении с привычно тяжеловесной маршевостью или гимничностью.

Демаркационной линией в развитии английской сонаты для органа становится творчество Уолтера Хейнса[183] и Бэзила Харвуда[184]. В 1883 и 1886 году появились два новых сочинения, которые изменили отношение английских авторов к жанру сонаты для органа и определили иной путь его развития. Это было связано как с лейпцигскими впечатлениями композиторов, так и стимулировано их знакомством с новыми немецкими образцами органных сонат, представленными в творчестве Й. Г. Райнбергера и Г. Меркеля.

К 1883 году мюнхенский композитор был автором уже восьми сонат, а дрезденский – семи. Сочинения обоих входили в Великобритании в круг популярных и востребованных опусов. Сочинения Меркеля стали необходимой частью репертуара в обучении органистов в Тринити-колледже. «Немцы-соотечественники Меркеля считали его достаточно важным человеком, чтобы

[183] Учеба Уолтера Хейнса продолжалась в течение пяти лет (1878–1883). Его учителями были С. Ядассон и К. Рейнеке.
[184] Бэзил Харвуд учился в Лейпциге в 1882 году у С. Ядассона и Б. Р. Папперица (орган).

написать его биографию в 1886 году, всего через год после его смерти»[185][387, *170*].

Соната *d-moll* Хейнса стала первой «ласточкой», разрушившей «монополию» на трехчастную модель *portfolio*. В Лейпциге в 1883 году опубликовали его четырехчастный сонатный цикл, что подтвердило незаурядность появившегося сочинения[186]. Соната посвящена Б. Р. Папперицу (*Papperitz B.*, 1826–1903), органисту церкви св. Николая в Лейпциге и профессору консерватории.

Новая для британской трактовки цикла соната не избежала влияния Мендельсона и Райнбергера. 1 ч. – сонатное *allegro risoluto* со вступлением и кодой, в котором связующая партия тонально, фактурно (проведение взволнованной лирической темы на фоне беспокойного триольного движения) и образно довольно узнаваемо напоминает Прелюдию *d-moll* из *op.* 37 Мендельсона. Вторая часть – интермеццо, написанное в простодушно-лирической манере того же немецкого автора, скерцо – третья часть, напоминающая о созданной в том же 1883 году Восьмой сонате Райнбергера и финальная фуга – почти типовое решение для органной сонаты как сложившегося к этому времени жанра в немецкой, французской (сонаты Гильмана) и английской традиции.

Приложение. Рисунок № 52

Однако, в этом решении цикла принципиальна не только симфоническая четырехчастность, что неизменно подчеркивается английскими исследователями, но и выстраивание крупной виртуозной композиции с полномасштабным использованием диапазона педальной клавиатуры, которая отстраняется от педагогических и прикладных целей, с настоящим лирико-драматическим тонусом первой части, целенаправленной логикой развития

---

[185] Речь идет о монографии Пауля Янссена: *Paul Janssen. Gustav Merkel: Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Leipzig: Rieter-Biedermann*, 1886.

[186] *Battison Haynes, Sonata in D minor, for the organ, Op. 11. Leipzig: Fr. Kistner*, 1883.

цикла, внедрением в него скерцо – редкого «гостя» органной сонаты, отсутствием схематизированности и скованности тематического высказывания.

Сонату Хейнса можно считать этапным произведением в английском органном искусстве XIX века. А. Квин намечает прямой вектор от этого сочинения к Сонате Элгара. Однако отсутствие прагматической «ноты» не позволило сочинению получить адекватное признание у публики. «Для поколения, привыкшего к более коротким произведениям с небольшими техническими требованиями, возможно, работа Хейнса широко рассматривалась как диковинка» [366, *100*].

В творческом «багаже» Б. Харвуда две органные сонаты: № 1 – *cis-moll op.* 5 (1886), № 2 – *fis-moll op.* 26 (1912). Более примечательна первая из них[187], драматургически напоминающая Шестую сонату Г. Меркеля. Драматическое сонатное *allegro* первой части в разработочном разделе обогащается хоральной темой, которая звучит в педали. Она же станет кодовым *Maestoso* финальной фуги. Композитор сам указал на источник материала. Это гимн «*Beata nobis gaudia*», процитированный композитором из Константской псалтыри (*Constance Psalter*), отпечатанной в Майнце около 1500 года.

Интересно представлено в этой части тональное решение. За девять тактов до коды Харвуд выстраивает энгармоническую модуляцию, чтобы заключительный раздел сонаты прозвучал в лучезарном *Des-dur*'е. Аналогичный прием он применяет в репризе побочной партии первой части, где вместо семизначного и сложного для исполнительского восприятия *Cis-dur* он делает энгармоническую модуляцию в *Des-dur*. И в этом смысле Харвуд выглядит значительно смелее, чем все его соратники по развитию английского органного тренда.

Справедливо, что именно сочинения Б Харвуда и У. Хейнса стали той базой, на которой в 1895 году в творчестве тридцативосьмилетнего, достигшего зрелости композитора, автора ярких и самобытных сочинений, таких как

[187] *Basil Harwood, Sonata No. 1 in C sharp minor. London: Schott & Co,* 1886.

концертная увертюра «Фруассар» *op.* 19 (1890), кантата для хора с оркестром «Черный рыцарь» *op.* 25 (1892), оратория «Свет жизни» *op.* 29 (1896) Э. Элгара (*Elgar E.,* 1857–1934), появилось прекрасное сонатное творение для органа, которое очертило кульминационную зону в британской версии развития органной сонаты в ее романтическом воплощении.

К этому моменту органный – слушательский и исполнительский – опыт Элгара насчитывал, как минимум, несколько десятков лет. Его отец – Уильям Генри – был не только отличным настройщиком фортепиано, прекрасным импровизатором на клавишных инструментах, владельцем музыкального магазина, но в период с 1846 по 1885 гг. еще и органистом католической церкви св. Георгия *(St. George's Catholic Church)* в городе Вустер, где жила семья Элгара.

В этой церкви Эдвард стал помощником отца в возрасте пятнадцати лет. Его владение инструментом было достаточно профессиональным, чтобы в 1885 году занять должность органиста и сменить на этом посту Уильяма Элгара. Молодой музыкант предчувствовал, что эта деятельность не будет для него окончательной и спустя четыре года освободил место приходского органиста в церкви св. Георгия. Тем не менее, его дружба с органистами и довольно активное на протяжении творческой жизни обращение к органу свидетельствуют о его истинной привязанности к инструменту.

В разное время Элгар сотрудничал со многими представителями британского органного мира конца XIX-первой трети XX века. Среди них Хью Блэр (*Blair H.,*1864–1932) – титулярный органист Вустерского собора. Элгар был дружен с Гербертом Брюэром, многие годы служившем в Глостерском соборе (*Brewer A.,* 1865–1928), Джорджем Синклером (*Sinclair G.,* 1863–1917), представлявшем Херефордский собор и Чарльзом Суиннертоном Хипом – известным дирижером и органистом из Бирмингема.

Эффект непредсказуемости окрасил историю появления из-под пера Элгара одного из лучших его произведений – Сонаты для органа. Особенно неожиданным результат оказался для заказчика сочинения. В 1895 году

органист Вустерского собора Хью Блэр заказал композитору традиционный жанр англиканской церкви *voluntary*[188] для исполнения на утренней службе во время запланированного визита американских коллег, которые хотели познакомиться с богослужебной музыкальной традицией в Великобритании и перенять их творческий опыт. Однако, верный своим устремлениям, Элгар нашел способ и в этой ситуации попрактиковать симфонический подход к жанру, как это было ранее в его кантате «Черный рыцарь», которую он называл «симфонией для хора и оркестра». Поэтому соната в итоге стала масштабнее и значительно виртуознее, чем предполагалось изначально. Это вызвало недоумение Хью Блэра, когда он за четыре дня до ожидаемого мероприятия получил партитуру.

Блэр рассчитывал на достаточно привычное и технически быстро воспроизводимое волюнтари, но ошибся. Поскольку выучить громадный четырехчастный цикл за четыре дня было бы весьма затруднительно любому органисту, постольку первое исполнение оказалось неудачным и не принесло ощущение успеха. Критика достаточно прохладно отнеслась к новому творению. Как многие шедевры она опередила свое время и была очень непривычна с точки зрения типовой, прошедшей почти сорокалетний путь апробации *portfolio*-сонаты, к которой привыкла английская викторианская публика. Настоящее понимание значения этого произведения пришло уже в следующем веке.

Как ни странно, но Сонату Элгар посвятил не Х. Блэру, по просьбе которого она была сочинена, а известному бирмингемскому музыканту Ч. С. Хипу. Благодаря этому почтительному «поклону» Элгар уже на первоначальном этапе расширил аудиторию Сонаты до Бирмингема, где Хип исполнил две части цикла на концерте в 1896 году. Предполагают, что именно Хип, учившийся в Лейпциге и хорошо осведомленный о континентальных тенденциях органной музыки, предположил, что Соната, в отличие от Англии,

---

[188] «Улыбка органно-сонатной судьбы» – и вновь, как в случае с Мендельсоном, вместо волюнтари теперь уже в творчестве Элгара появилась соната.

будет хорошо принята в Германии и продвигал идею немецкой публикации сочинения, что, в конечном итоге, и произошло. Соната была издана в Лейпциге в 1896 году[189], в городе, где Элгар мечтал учиться, но у семьи не было достаточно средств, чтобы он мог профессионально совершенствоваться в Германии.

Англоязычные исследователи[190] усиленно акцентируют симфонические притязания Элгара в этом сочинении[191]. Они объясняют свою позицию хорошим знанием композитора традиций английских сонат-*portfolio*, его собственной органной практикой и общением с лучшими британскими исполнителями на органе. А поэтому небеспочвенно считают, что при намерении создать именно сонату, Элгар вполне мог обеспечить следование принятым композиционным условностям.

Позиция современного английского музыкознания состоит в убежденности, что Элгар изначально не собирался писать сонату, иначе сочинение непременно бы реализовалось в формате, приближенном к устоявшейся жанровой парадигме, которое в сочинении Элгара не «читается» даже по формальному признаку. Музыковед А. Фармер в журнале *«The Misical Times»* спустя почти сорок лет после создания произведения писал: «Сэр Эдвард Элгар в припадке юношеского безумия, в котором он, кажется, раскаялся, написал замечательную Сонату для органа. Это, скорее оркестровый набросок, чем настоящее произведение для органа…» [366, *109*].

Учитывая точку зрения английских и американских исследователей, детально осведомленных обо всех аспектах этой традиции, а также мнение отечественных исследователей, в том числе Л. Ковнацкой, которая пишет о том, что помимо хоровой музыки «вклад Элгара оказался существенней и в

---

[189] *Edward Elgar, Sonata for Organ, G major, Op. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel*, 1896.

[190] *Reed W. H. Elgar as I knew Him [371]; Квин. А. The genesis and development of an English organ sonata [366]; Whitmore R. Edward Elgar: Sonata in G major for Organ, op. 28 and Symphonic Idealism [418].*

[191] Это неудивительно, поскольку в английской исполнительской традиции в течение всего XIX века широко культивировалась тенденция исполнения транскрипций симфонических произведений на органе, чему способствовал новый тип романтического оркестрового инструмента.

другой важной сфере – в сфере национальной оркестровой, симфонической музыки» [121, *62*], трудно оспаривать эту позицию, тем более, что Элгара во всех справочных изданиях позиционируют, прежде всего, как композитора-симфониста, обладавшего ярко выраженным симфоническим мышлением. «Органная “соната”, может рассматриваться в “симфонической форме” из-за ее масштаба, эмоционального веса и циклической связности (тематическая трансформация, реминисценции тем)» [418, *27*].

Не вступая в полемику, постараемся дополнить жанровую «картину» несколькими соображениями. Во-первых, Элгар определенно знал о существовании органной сонаты, отличной от английской *portfolio*-версии, по гастролям в Великобритании французского композитора А. Гильмана. Не ст***о***ит забывать и о поездках Элгара во Францию «и взаимодействие с музыкой Сен-Санса и Гильмана» [418, *26*]. Помимо этого к 1895 году Ш.-М. Видор написал и издал уже, по крайней мере, восемь из десяти своих симфоний для органа. Поэтому подобная трактовка крупного жанра для органа также уже была известна и введена в репертуарный обиход.

Некоторые исследователи пытаются найти «корни» Сонаты Элгара в симфониях Видора. Но получают «отповедь»: «из отсутствия французской токкаты в его композициях ясно, что Элгар не находился под влиянием французских «симфоний для органа». Вместо этого Элгар искал вдохновения в симфоническом каноне» [418, *26*].

Не согласимся, французский «акцент» в Сонате все-таки ощущается. И отсутствие токкаты – спорный момент. Кодовый раздел финала по использованным техническим клавирным фактурным формулам, возросшей виртуозности трактовки педали как раз «двигается» в сторону концертной токкаты. Во французской манере, имеющей флер салонного *cantabile,* написана третья часть цикла. Она в значительной степени напоминает аналогичные медленные части из ранних симфоний Видора, например, третью *Dolce* Четвертой симфонии французского композитора. Побочная тема начального сонатного аллегро вызывает в памяти французскую пастораль Гильмана из его

Первой сонаты. Это выражается в схожести характера – нежнейшее умиротворение, размера – 12/8 у французского автора, 9/8 у Элгара, выдержанных тонических квинтовых бурдонов. Не настаиваем на идентичности, но общность настроения, звучания заметна.

Приложение. Рисунок № 53 а, б

Однако Соната Элгара тяготеет не к французскому осмыслению жанра, ориентированного не в последнюю очередь «на эмоционально-приятное слуховое впечатление в лучшем смысле этого слова» [324,*147*], не сюитно-картинное чередование частей, которое заметно в ранних симфониях Видора и некоторых сонатах Гильмана. Соната Элгара – это внутренне цельное, пронизанное мощным энергетическим током сочинение, подчиняющееся законам симфонического развития, имеющее спаянную четырехчастную структуру сонатно-симфнического цикла (что усиливает прием *attacca* от второй части интермеццо к *Andante espressivo*) с устойчивой функциональностью его частей.

Тем не менее, Элгар все же называет свое сочинение не *voluntary,* предложенное Блэром, и не «симфония», а все-таки «соната». И это оправдано. Учитывая тесные творческие взаимосвязи английской и континентальной музыкальной элиты, трудно себе представить, что Элгар не имел представления о существовании и трактовке подобного жанра в современной французской и немецкой органной музыке. Не стоит преуменьшать и влияние сочинений Райнбергера в Англии, с учетом того, что у мюнхенского профессора было немало британских учеников, которые продвигали на своей родине его музыку, которая была здесь хорошо известна. Кроме того, Элгару во многом благодаря Ч. Хипу оказалась близка немецкая органная традиция. По отношению к Сонате для органа справедливо утверждение: «В то время как музыка Перри и Стэнфорда говорила по-немецки с английским и ирландским акцентом <… > музыка Элгара говорила по-английски с немецким акцентом» (цит. по: [121, *63*]).

Безусловно, Соната Элгара – это высшая точка в развитии английской романтической органной сонаты, масштабный по размерам и идее четырехастный цикл[192], где есть яркое плакатное сонатное аллегро первой части, прекрасное «виолончельное» интермеццо[193], со скерцозным средним разделом, необыкновенной красоты и безмятежности *Andante espressivo* и очень самобытный «английский» наивно-радостный финал, тяготеющий к рондо-сонате. В четвертой части особенно «по-детски счастливо» звучит побочная тема со взлетающими октавами, «отталкивающимися» от форшлагов, пунктирным ритмом, синкопами. Она «предлагает откровенный, беззаботный тон, необычный для симфонической темы девятнадцатого века» [418, *71*]. Характеризуя ее, вполне можно говорить даже об искрометно-шутливом характере этой внешне простой, но очень индивидуальной темы.

Приложение. Рисунок № 54

В целом отметим, что Соната для органа в полной мере отражает ту эмоциональную картину и представляет тот характерный круг тем, который в полной мере определяет творчество Элгара. В этом смысле согласимся с Л. Ковнацкой, которая обозначает их следующим образом: «Его музыке свойственны лиризм, поэтичность, красочность, оттенок мистицизма. Ей также присуще праздничное начало, помпезное (церемониальные марши, оды, гимны), пышное как выражение патриотических настроений, характерных для искусства Англии данной эпохи» [121, *63*].

При всем мощнейшем контрасте ярко очерченных настроений – от маршевой трехдольной церемониальности главной темы первой части, лирически-выпуклой с преобладанием секстовости темы интермеццо, игривой побочной финала – все они создают атмосферу позитивной уравновешенности и светлой энергии, лишенной претензий на излишнюю утонченность,

---

[192] Четырехчастность сонаты и последовательное использование методов работы с темами, вплоть до их образной трансформации, не отменяет принадлежность к жанру сонаты и не является исключительной атрибуцией симфонического жанра.

[193] «Элгар начал работу над этой частью в апреле 1895 года, возможно, не в связи с Сонатой, поскольку работа, по-видимому, предназначалась для виолончели и сопровождения — брамсовское интермеццо. Позже в июне Элгар переделал интермеццо в аллегретто соль минор» [418, *39*].

надломленность, скорбность, даже оттенки грусти мимолетны в сонате, их едва заметная тень «пролетает» лишь в среднем разделе третьей части.

Почти все темы Элгара насыщены внутренней энергией, что выражается в «широкоформатной» интервальной организации материала, в преобладании активных восходящих интонаций в самых разных темах – рефрена из финала, лирических – основной из интермеццо, побочной из первой части, активной ритмической организации. «В симфонических сочинениях Элгара ощутима энергия, жизненный тонус, роднящий его с Рихардом Штраусом; сходным представляется и тип их тематизма – яркий, динамичный, пластически рельефный, с широко разбросными интервальными ходами» [121, *66*]. Эта характеристика, как нельзя более точно отражает специфику тематизма Сонаты для органа.

Приложение. Рисунок № 55

Всему циклу свойственна высокая степень симфонизации и те приемы, которые определяют подход к работе с материалом. Своим сочинением Элгар оправдывает все ожидания от симфонической формы, как определяют ее английские исследователи. Но они хорошо известны, в первую очередь, немецким композиторам. Это и разнообразные полифонические приемы (контрапункт начала разработки первой части в виде короткого канона на основе начальной квартовой интонации главной партии), использование принципа образной трансформации тем (превращение безоблачно-прекрасной главной темы *Andante espressivo* в хорально-ликующую в коде финала), многоуровневая интонационно-ритмическая связь между темами цикла, широчайший диапазон используемых органных тембров и почти оркестровой динамики с волнообразными крещендо и диминуендо, «публичный» экстравертный тон высказывания, яркие «плакатные» темы.

«”Общественный” тон указывает на музыкальный материал с универсальной привлекательностью, а не с национальной. <…> Эта концепция универсальности связана с концепцией образования, немецкой традицией

обучения на протяжении всей жизни, которая была популярна в девятнадцатом веке и пользовалась уважением Элгара на протяжении всей его жизни [418, *26*].

Как ни странно, но в Сонате без труда улавливаются черты позитивистски-незамутненного, гедонистического мировоззрения Генделя. Для того, чтобы признать по-настоящему симфоническое «дыхание» Элгару все же не хватает настоящего конфликтного, взрывного драматизма, при всей мастеровитости, фантазии, энергии, индивидуальности этого замечательного автора. Наверное, в этой концентрации энергии, уравновешенности и взвешенного оптимизма сохраняется дух органной сонаты викторианской эпохи, прошедшей значительный путь развития от *portfolio*-сонаты до «сонаты-симфонии».

Современники настойчиво наделяли Сонату Элгара симфоническим пафосом, что привело в 1940-е гг. к созданию Гордоном Джейкобом (*Jacob G.*, 1895–1984) по согласованию с дочерью Элгара симфонической версии, которую даже называли Нулевой симфонией Элгара. В этой интерпретации Соната впервые была исполнена после Второй мировой войны в 1946 году.

На диске «*Sir Edward Elgar. Music for Organ*», который в 2007 году записал английский органист Энтони Хаммонд, можно услышать Сонату № 2 *B-Dur* op. 87*a*[194]. Однако, это сочинение находится в той же английской парадигме, что и оркестровая версия Сонаты *G-dur*. Представленное на диске сочинение является не чем иным как транскрипцией 1933 года другом композитора Айвором Аткинсом, преемником Х. Блэра на посту органиста Вустерского собора, сюиты «Северн» (*Severn Suite*), которую Элгар сочинил тремя годами ранее для духового оркестра. Аткинс добавил сюда свою каденцию, которую редактировал сам автор оригинального опуса. Все же сочинение, написанное в качестве обязательного произведения для национального чемпионата духовых оркестров, не вполне вписывается в

[194] *Elgar E.: Organ Music*. *Anthony Hammond*. *Classical* 2007.

контекст исследуемой проблемы, что нисколько не подвергает сомнению художественную ценность опуса.

И все-таки, возвращаясь, заметим, что Соната *G-dur* сэра Эдварда Элгара стоит особняком. К сожалению, английские современники в своем большинстве не поддержали его органную эстафету. Это сочинение осталось индивидуальным решением Элгара. Композиторы, родившиеся в викторианскую эпоху Алан Грей (*Gray A.,* 1855–1935), Уильям Фолкес (*Faulkes W.,* 1863–1933) Уильям Вольштенхольм (*Wolstenholme W.,* 1865–1931) – авторы органных сонат, которые, в основном, были написаны уже в «эдвардианский» период, но так и остались «в плену» стереотипов органной сонаты XIX века и не смогли предложить принципиально новых идей. В их сочинениях сохранялся не только трехчастный стереотип хрестоматийного цикла, но и сглажено-усредненный тип тематизма для каждой части и стандартизированная «среднетемпературная» эмоциональность и образность.

Однако, говоря о британской сонате для органа, нельзя пройти мимо творчества лидера «нового ренессансного движения» Чарльза Вильерса Стэнфорда. Английские исследователи считают, что именно его творчество вносит значительный вклад в британский репертуар для органа в период рубежа XIX-начала XX века. Некоторые из них отмечают, что органное творчество Стэнфорда – это самое значительное собрание музыки, написанной для органа в Англии после времен Мендельсона.

То, что эта музыка до сих пор остается малоизвестной, подчеркивает дилемму творческой репутации Стэнфорда в целом. Хотя он добился мощного и энергичного присутствия в британской музыкальной жизни, учитывая, что перечень его учеников включал практически всех выдающихся английских композиторов первой четверти XX века (включая Воана Уильямса, Джона Айрленда, Густава Холста), мало что из творческого багажа Стэнфорда сегодня регулярно исполняется, вероятно, кроме Англии. В XX веке, да и в наше время в общей панораме европейского искусства он даже ретроспективно не

воспринимается как весомая фигура английской музыки, равная по значению Элгару[195].

Свои пять сонат Стэнфорд написал в два последних года Первой мировой войны (Великой войны, как ее называют англичане), будучи уже очень немолодым человеком. Первые три: Соната № 1 *F-dur op.* 149, Соната № 2 «*Eroica» g-moll op.* 151, Соната № 3 *d-moll* «*Britannica*» *op.*152 («Британика») написаны в 1917 г., еще две – № 4 *c-moll «Celtica*» *op.* 153 («Кельтика»), № 5 Соната *A-dur «Quasi una Fantasia*» *op.* 159 – созданы в 1918 году.

Из названий сонат очевидно, что №№ 2, 3 и 4 имеют программный статус, который австралийский исследователь Р. Стоув напрямую связывает с определенными британскими и мировыми событиями, современником и, до определенной степени, прямым или косвенным участником которых был Стэнфорд[196]. Выразим исключительно свою позицию, прокомментировав, что наиболее ярким и художественно выразительным циклом ирландско-британского композитора является Вторая «Героическая» соната, на которую и обратим внимание.

Как известно, три сонаты Стэнфорда были вдохновлены Первой мировой войной. Наиболее отчетливо это слышно в крупномасштабной Второй сонате с неслучайным авторским заглавием «Eroica». Ее программный смысл подчеркивается названием первой и последней частей, соответственно «Реймс» и «Верден». Они разделены довольно крупной медленной частью без заголовка,

---

[195] Хотя надо признать, в Англии его музыка всегда почиталась, ей придавалось должное значение и внимание. Исследованию музыки Ч. Стэнфорда посвящено достаточное число англоязычных статей и монографий. Они создаются до последнего времени во всех англоговорящих регионах мира, в частности, одна из последних работ появилась в Австралии: [387]. Даже перевод названия этой диссертации – «Ирландец за границей: националист и космополит. Перекрестные течения в органной музыке Стэнфорда» – дает представление о том, в каком «круто замешанном» не только англо-ирландском, но и мировом политическом контексте рассматривается музыка ирландского по происхождению композитора Ч. Стэнфорда. Причем политические события акцентируются в качестве главных «рычагов» драматургии и содержания его сочинений при подчеркивании «воинственности» и политизированности характера композитора. Этот ракурс оставляем на совести автора работы. Представляется, что художник в своем творчестве чаще находится вне прямой зависимости от политической ситуации.

[196] Можно представить, какой эмансипации достигла соната для органа, став отражением бурных политических событий первых десятилетий XX века. Но все-таки кажется, что художественный смысл органных сонатных циклов Стэнфорда глубже и тотально человечнее.

но с авторской ремаркой «*Adagio molto. Tempo di Marcia Solenne*». Эта соната по многим параметрам – образно-эмоциональному, драматургическому, форматному – контрастирует с Первой, почти камерной сонатой, хотя обе, как и все остальные пять циклов Стэнфорда, традиционно по-английски состоят из трех частей.

Очень показательно, что эта соната представляет по-настоящему драматический вариант в британской традиции развития жанра. По своему музыкальному языку она не выходит за пределы позднеромантической парадигмы, поэтому вполне может рассматриваться, как, впрочем, и остальные органные циклы Стэнфорда, в русле проблематики представленного исследования.

Однако в плане художественного замысла, среди всего корпуса сонат, созданных во второй половине XIX-начале XX века, она определенно стоит особняком и выходит на уровень гражданской концепции с очевидным пацифистским акцентом, который, сам Стэнфорд, может быть, даже и не имел в виду. Но нам, современникам XXI века, накопившим колоссальный исторический, эмоциональный опыт и генетическую память войн XX и уже начала нынешнего столетия, имеет смысл видеть скрытые художественные импульсы в сочинениях такого рода. Хотя, надо заметить, что во Второй сонате Стэнфорда больше торжества, чем оплакивания. Люди начала прошлого века еще не знали – какими событиями он будет наполнен.

Имеются и самые прямые, личные мотивы в намерении создания такого сочинения для самого композитора. Его дети принимали непосредственное участие в военных событиях. «Оба его ребенка пересекли Ла-Манш, чтобы служить на Великой войне: Гай – в армии, Джеральдин – медсестрой Красного Креста» [387*, 179*]. Стэнфорд и как патриот, и как отец, не мог оставаться безучастным. Соната – это его включенность в военные события, которые он остро переживал, но смутно представлял.

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». Понятно, что названия «Реймс» и «Верден» связаны с наиболее острыми в сознании Стэнфорда событиями войны. Здесь Реймс фигурирует, отнюдь, не как город коронации французских монархов. Для композитора символом варварства немецкой военной машины, духовного и культурного оскудения нации стал обстрел немецкими войсками величайшего памятника мировой средневековой архитектуры – Реймского собора.

Битва при Вердене – это одно из самых кровавых сражений Первой мировой войны, «Верденская мясорубка», как его называли. Противостояние немецких и французских войск продолжалось почти весь 1916 год, и было сопряжено с огромными человеческими потерями – порядка одного миллиона человек. Битва стала символом стойкости французов.

Для воплощения своего художественного замысла Стэнфорд обращается к двум, по его мнению, важнейшим темам-характеристикам Франции. Одна становится интонационным «ядром» первой части, это католический гимн «*O Filii et Filiae*»[197]. Считается, что этот пасхальный антифон имеет французское происхождение, поскольку его авторство приписывают францисканскому монаху второй половины XV века Жану Тиссерану. Гимн имел большое распространение во Франции, и многие авторы этой национальной школы обращались к мелодии «*O Filii et Filiae*», в том числе М.-А. Шарпантье, Ж-Ф. Дандрие, А. Гильман[198].

Оффертoрий Гильмана, написанный на тему пасхального антифона, Стэнфорд мог знать, поскольку музыка этого автора была достаточно широко распространена в Британии. Как известно, Меркель, Лемменс, Райнбергер, Гильман были хорошо приняты в Англии. В этой связи стоит вспомнить, что Вторая соната Лемменса имеет подзаголовок «*O Filii*». В ее второй части так же

---

[197] Р. Стоув упоминает, что гимн часто исполняется в англоязычных странах на слова «О, сыновья и дочери, давайте споем» [387, *179*].

[198] В том числе к нему обратился в своем творчестве и современный французский органист и композитор ливанского происхождения Наджи Хаким.

цитируется пасхальный антифон «*O Filii et Filiae*» («О дети, сыновья и дочери»).

По-видимому, Стэнфорд счел эту мелодию достаточно «французской», чтобы выстроить на ней практически целиком первую часть своего цикла. Используя сонатную структуру, он создал монотематическую композицию, которая «вытекает» из первых нот вступления. На основе интонационно довольно сложной и потому дающей возможность работы с ней мелодии пасхального гимна Стэнфорду удалось создать по-бетховенски целеустремленную драматическую сонатную форму с очень свободными тональными отношениями (чего только стоит разработка, начинающаяся в *Ges-dur).* Мажорная реприза приводит к триумфальному звучанию гимна, отражающего идею воскресения душ жертв войны. Пасхальное «зерно» мелодии гимна имеет здесь самое прямое значение и отражает этический и человеческий смысл, который вложил в него Стэнфорд.

Приложение. Рисунок № 56 а, б

Вторая легендарная французская тема отражает, скорее, гражданские и государственные смыслы, сопряженные с идеей Францией как великой страны. Она начинает «прорастать» из нескольких тактов, предваряющих варьированную репризу второй части – марша. Следующая ее интонационная «тень», но совсем не начальные обороты, возникает как отголосок военного рожка в самом конце той же второй части. С наступлением финала начинается интрига для слушателя, который «включается» в эту музыкальную игру в попытках угадывания темы, пока еще только намечающейся в интонационных «бликах». В графично-узнаваемом и триумфальном облике тема «Марсельезы» победно прозвучит в коде финала.

Вся третья часть сопровождается своеобразными «блужданиями» в поисках основного мажорного ликования. Интонации «Марсельезы» окрашиваются в самые разные эмоциональные тона, в том числе и минорно-скорбные в зоне побочной партии. Финал имеет двойственный жанровый профиль, здесь ярко ощутима и традиционная французская финальная

виртуозная токкатность[199], и песенность, диктуемая характером «главной музыкальной героини», приходящая к своему гимническому ликованию только в самых последних тактах.

Приложение. Рисунок № 57 а, б

Такая интерпретация финала вряд ли оставляет какие-то вопросы по общей программной трактовке сонаты. В ней даже вторая часть не становится скорбным маршем (или похоронным, как пишут некоторые авторы) и не подразумевает такую трактовку, исходя из авторского намерения наделить его торжественным характером. Однако крайние разделы трехчастной формы вряд ли апеллируют к торжественности. Здесь, скорее, находит отражение привычная созерцательность, которая в среднем разделе, перенасыщенном пунктирными ритмами, компенсирует необходимый тонус эмоциональной приподнятости.

Вскоре после завершения сонаты Стэнфорд счел необходимым сделать оркестровые аранжировки этой части и финала, но не начальной. В оркестровой версии не только финал, но и вторая часть как в органной партитуре – называются «Верден». Концертное исполнение оркестровой трактовки состоялось в январе 1918 года в Королевском Альберт-Холле. Решение Стэнфорда облачить часть «Героической» сонаты «в роскошные, колоритные одеяния поствагнеровской инструментовки гарантировало, что музыка достигнет – по крайней мере временно – б***о***льшей публики, чем могли обеспечить ряды поклонников органных концертов» [387, *186*].

Современные исследователи довольно скептически относятся к художественной идее Стэнфорда и даже, как будто, такое отношение несколько затеняет подлинные художественные достоинства, яркость, выразительность и дже определенную гражданскую позицию композитора. «Учитывая то, что мы теперь знаем об этих фактах[200], нам может быть трудно проникнуться духом воинственного триумфализма, который действовал на Стэнфорда в 1917 году с

[199] К 1917 году все органные симфонии Видора были известны в Великобритании.
[200] Речь идет о числе погибших в верденском противостоянии.

пылом, гарантированным его гражданским статусом» [387,*186*]. Такая позиция, тем не менее, не затеняет творческое значение, привнесенное Стэнфордом в трактовку, такого, казалось бы, уже ставшего хрестоматийным жанра. Стэнфорд, как и Элгар, значительно осовременил его, наделил особым ощущением духа времени.

§ 3. Развитие итальянской органной сонаты в XIX столетии

После расцвета итальянской клавирной музыки в галантную эпоху восемнадцатого века 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. Этот процесс получил активное распространение уже со второй половины предшествующего века и активно продолжился практически до конца романтического века – «золотого века» итальянского оперного искусства.

В XIX столетии деятельность церковного музыканта окончательно потеряла свою значимость, хотя никто из авторитетных оперных маэстро не миновал изучения контрапункта и приобретения навыков органной игры. В этом ряду стоят самые именитые фигуры итальянского оперного искусства – Дж. Россини, А. Понкьелли, В. Беллини, Дж. Верди, Дж. Пуччини. Однако профессиональные акценты в этот момент расставляются иначе, чем в предыдущие века. Приоритетной сферой в эпоху Рисорджименто становится театральное искусство.

Так, директор Неаполитанской консерватории Сан-Себастьяно, где учился В. Беллини, авторитетный музыкант того времени Николо Цингарелли, осознавая перспективы талантливого студента, не преминул заметить: «Если ваши композиции «поют», ваша музыка наверняка понравится. ... Поэтому, если вы натренируете свое сердце находить мелодию, а затем изложите ее как

можно проще, ваш успех будет обеспечен. Вы будете композитором. Иначе в какой-нибудь деревне станете хорошим органистом» (цит. по: [385, *29*]).

Органная музыка также оказалась за пределами мейнстрима. Мендельсон, путешествовавший по Италии в 1831 году, посетивший многочисленные музыкальные центры, задававшие полтора столетия назад «моду» на инструментальную, в том числе и органную музыку – Венецию, Неаполь, Флоренцию, Геную, Милан, Рим – пришел к неутешительному выводу. В одном из писем домой он горько замечал: «Здесь нет никакой ободряющей перспективы в области публичных концертов… Я признаюсь небесам, что становлюсь терпимым и слушаю плохую музыку в наставление. Но что я могу поделать? Произведения здесь просто смешны, а органная игра еще более абсурдна» (цит. по: [175, *164*]).

В этой связи заметим, что одночастная соната продолжает свое бытование в Италии как традиционный элемент сольного использования органа в церковной католической службе. В последней трети XVIII столетия сонатами нередко называют разделы *Offertorio*. В частности, подобные многочисленные примеры находим в этот период в центральной итальянской провинции Пистойя региона Тоскана в творчестве таких композиторов как Дж. Баттиста Орадини (*Giovanni Battista Oradini*), Винченцо Панераи (*Vincenzo Panerai*), Джузеппе Жерардески (*Giuseppe Gherardeschi,* 1759–1815)[201]. Стилистически их композиции сохраняют все признаки галантного гомофонного невзыскательного письма, свойственного клавирным опусам этого периода.

Таким образом, многовековая практика сохраняет в неприкосновенности интерпретацию итальянской органной сонаты как пьесы для прикладного использования в литургическом значении, но в девятнадцатом столетии все более насыщая ее театральными коннотациями, которые распространяются и внедряются повсеместно и становятся привычной манерой письма в органной музыке до последней трети романтического столетия. Эта «театрализация»

[201] Многие из сочинений этих авторов представлены в сборнике: *Antologia del Settecento Organistico Pistoiese //Bibloiteca classica dell'Organista. Brescia: Paideia Editrice,* 1983.

церковной музыки, с одной стороны, ознаменовала потакание вкусам новой демократической итальянской публики, с другой, маркировала оперную эмблематику времени в инструментальной музыке, с третьей, отражала текущую профессиональную ситуацию, поскольку уже почти два века узаконенной стала традиция совмещения итальянскими музыкантами двух должностей – церковного капельмейстера (*Maestro di cappella*) и оперного композитора. С этой тенденцией «театрализации» и своеобразной национальной трактовки симфонизации органной музыки связано появление в Италии и феномена «театрального» органа, о чем уже шла речь в предыдущих главах.

Среди наиболее последовательных и ярких авторов второй половины XIX века, отразивших в своем творчестве линию развития органной сонаты как жанра, реализующего прикладные богослужебные задачи в демократически-доступных формах, «говорящих» о духовных проблемах привычной и понятной музыкальной «лексикой» *belcanto*, следует назвать Винценцо Антонио Петрали (*Vincenzo Antonio Petrali*, 1830–1889). На родине он считался выдающимся виртуозом игры на органе и непревзойденным импровизатором, равным (такой эпитет следует принимать с учетом несколько завышенной национальной самооценки) в этом отношении французским современникам, таким как Гильман и Видор. Это дает основание итальянскому критику и композитору Ф. Филиппи назвать Петрали «принцем итальянских органистов» и «величайшим среди итальянских органистов» (цит. по: [263]).

Его жизнь была довольно бурной. Родившись в небольшом городке северной Италии Крема, он работал органистом, дирижером, педагогом в различных городах этого региона – Кремоне, Милане, Брешии. В 1853 году Петрали стал официальным экспертом знаменитых органостроителей оркестровых «театральных» инструментов Серасси, чья фабрика базировалась в Бергамо в Палаццо Стампа. С 1872 по 1882 год он исполнял обязанности органиста базилики *Santa Maria Maggiore* в Бергамо. Здесь в качестве хормейстера его сменил А. Понкьели, который был чрезвычайно впечатлен

импровизационным мастерством Петрали. В 80-е годы Петрали преподавал орган, фортепиано, гармонию, цифрованный бас в Музыкальном лицее Россини в Пезаро.

В период его работы в Крема с 1860 года в течение двенадцати лет он выполнял обязанности не только соборного дирижера и органиста, а также, что не менее важно для понимания его стиля, и руководителя местного духового оркестра. Для этого коллектива он написал множество произведений в традиционном народном стиле и сделал аранжировки многих фрагментов из итальянских, французских и немецких опер, что не могло не отразиться в его профессиональной деятельности.

В композиторском наследии Петрали много органных сочинений, в том числе две праздничные мессы для органа соло, одна из которых *D-dur* была написана молодым композитором в 50-е гг., вторая *Messe Solenne F-dur* – в 1888 году. Музыка молодого композитора уходит корнями в типичное итальянское оперное бельканто девятнадцатого века, которое сформировало не только театральную музыку Петрали[202], но и его духовные сочинения. С распространением Цецилианского движения в Италии в 1880-е гг. он обратился к более строгому контрапунктическому стилю, в большей степени ориентированному на традиции григорианики.

Но совсем отказаться от привычного оперно-оркестрового органного письма Петрали не удалось. О чем свидетельствует, в частности, Органная месса 1888 года. Это сочинение написано вполне в духе органных месс итальянских мастеров позднего Ренессанса и барокко К. Меруло, Дж. Фрескобальди[203]. Органные мессы, по сути, представляли собой сюиты, сочетавшие эпизоды на григорианский *cantus firmus* и свободные пьесы, сопровождавшие важнейшие ритуальные разделы мессы.

---

[202] Он автор четырех опер.

[203] Творчество К. Меруло ключает три полные органные мессы – *Missa Apostolorum, Missa Dominicalis, Missa de Beata Virgine*, датируемые 1568 годом. Об органных мессах Фрескобальди речь шла в первой главе.

Цикл Петрали включает помимо органных *versetti* (своеобразных обработок литургических напевов для органа), сонаты, предназначенные для определенных ритуальных моментов богослужения. Так, в Торжественную мессу *F-dur* входят две *Sonate per la Comunione, Sonate per l'Offertorio* и *Sonate finale*, которая решена в жанре энергичного марша с использованием различных специальных регистровых эффектов «театрального» органа, в частности, тремоло литавр (*Timpani*) и ударов большого барабана (*Tamburo*). По своему блестящему виртуозному характеру эта финальная соната очень близка французскому варианту завершения католической мессы – пьесе *Sortie*. Среди других сонатных опусов литургического назначения следует упомянуть о нескольких автономных *Sonate pe l'Offertorio,* а также четырех сонатах для вечерней службы – *Quattro Sonate per il Vespero.*

Творчество Винченцо Антонио Петрали – это своеобразный итальянский эквивалент блестящего салонного образца органной музыки, свойственного его французскому современнику Лефебюру-Вели. Петрали создает сочинения, в том числе и сонаты, которые переносят очарование, элегантность и колоратурную виртуозность оперного бельканто в пространство органа, несмотря на вполне прикладные задачи многих из них. Нередко фактурные решения его сонат вызывают ощущения «большой гитары», но не вердиевской – оркестровой, а органной.

Его сочинения, в том числе сонатные, отличает удивительно заразительная жизненная сила, брызжущая искрометная веселость и оптимизм, вряд ли заметный с такой силой даже во французской, не говоря уже о немецкой органно-сонатной традиции. Можно сказать, что Петрали «шагает по улицам и переулкам итальянских деревень и городков с воображаемой «бандой». «Банда» – это традиционные духовые оркестры, без которых немыслим ни крестный ход, ни народный праздник» [263]. Очень часто праздничное органное звучание сочинений Петрали уподобляется именно таким духовым народным оркестрам. Оно украшается яркими акцентами органных тембров тарелок, тремоло литавр и других экзотических регистров,

свойственных именно итальянскому романтическому «театрально-оперному» инструменту.

Отчетливые «оперные» черты заметны в единственном органном сочинении Винченцо Беллини. Его перу принадлежит одночастная Соната *G-dur*, созданная предположительно в 1825 году. По существу, она представляет собой оперную увертюру для органа, написанную в классической сонатной форме со вступлением и ярко выраженным вокальным тематизмом в «оправе» традиционной гитарной фактуры, что все же несколько диссонирует с привычной семантикой органного звучания при всем очарвании этой музыки. Это сочетание, впрочем, спустя несколько десятилетий, в творчестве Петрали, станет для итальянцев привычным.

Приложение. Рисунок № 58

Развитие итальянской сонаты для органа было связано с многогранной музыкантской деятельностью младшего современника Петрали, представителя римской органной школы Филиппо Капоччи (*Kapocci F.,* 1840–1911). Служивший во многих римских церквях, преподававший в римской консерватории св. Цецилии музыкант обрел популярность в 1881 году, когда была исполнена его Первая соната для органа в связи с инаугурацией большого органа в церкви Сан-Луиджи деи Франчези (*San Luigi dei Francesi*) в Риме, на которой играл его знаменитый французский коллега А. Гильман. Встреча с композитором и органным виртуозом, который разработал диспозицию этого инструмента, и которому Капоччи посвятил свою сонату, стала для него знаменательной. Сочинение принесло Капоччи известность, которая благодаря его успешной концертной деятельности вскоре распространилась за пределы Италии.

Капоччи 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 значимым образцом для творческого ориентира.

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

Получивший прекрасное музыкальное образование, мастеровитый композитор, хорошо осведомленный в области разных композиторских приемов и техник, Капоччи – музыкант, владеющий классической сонатной формой, при этом, чаще избегающий контрастного сопоставления двух основных ее тем. Именно в таком виде сонатное *allegro* появляется в первых частях его циклов, например, в Сонате № 4 *Es-dur*. Здесь главная и побочная темы взаимно дополняют сферу непритязательной светлой лирики. Кроме того, Капоччи умело пользуется полифонической техникой, разными методами которой насыщены все циклы, а особенно показательны финалы-фуги сонат №№ 2, 4, 5.

Приложение. Рисунок № 59

Капоччи – талантливый исполнитель-виртуоз, обогативший педальные возможности несвойственным итальянской органной музыке концертным блеском. В частности, это можно наблюдать в разработке фуги Четвертой сонаты.

Приложение. Рисунок № 60

Справедливо, что Капоччи сделал решительный шаг вперед по продвижению органной музыки и исполнительства в Италии, которые явно испытывали недостаток творческих сил в этой сфере.

Вначале он все же ориентируется на модели А. Гильмана, с которым состоит в тесном профессиональном сотрудничестве[204]. Это выражается не только в структуре циклов, но и в использовании профессиональной французской органной терминологии в области регистровки. По этим авторским обозначениям, которые довольно подробно представлены в музыкальном тексте, можно судить, что Капоччи тяготел не к театральным органам северной Италии, а к инструментам французского типа (которые он неплохо знал по своим гастролям в Париже). Тем не менее, ему удалось развить достаточно независимый стиль, который по своей эмоциональной краске, национальному колориту, приверженности вокальной природе мелодизма отрывается от французской модели.

Сонаты Капоччи, с одной стороны, заметный шаг в эволюции итальянского органного искусства рубежа веков, достигнутый благодаря взаимодействию с более развитыми национальными органными традициями европейских «соседей», с другой, отражение своеобразия итальянской музыкальной ментальности, с ее особой лирической мягкостью, элегантностью, изысканной деликатностью и мелодическим очарованием. В своих сочинениях композитор никогда не переходит в зону органной фактурной избыточности, излишней плотности музыкальной материи и оглушающей органной динамики, эмоциональной преувеличенности и патетики, нервозности и заостренного драматизма. Его циклы полны ясного умиротворения, солнечного спокойствия и молитвенного просветления.

---

[204] Благодаря знакомству с Гильманом перед Капоччи открылись возможности интенсивной гастрольной жизни. В 1889 году он выступал в серии концертов в зале Дворца Трокадеро на органе *Cavaille-Coll* во время Всемирной Парижской выставки.

Вероятно, это дает некоторую «сонливость» и образную повторяемость его сонатам, но при этом у них есть свое национальное «лицо». Хотя, конечно, справедливость требует заметить, что их художественные достоинства вряд ли стоит сопоставлять с лучшими сонатными образцами других национальных европейских традиций, представленных на страницах данной работы.

После исполнения Первой сонаты, которая принесла Капоччи известность, ему была обеспечена дальнейшая успешная концертная деятельность, распространившаяся за пределами Италии. Его сочинения оказались востребованы современниками и исполняемы на органных концертах в Англии, Франции, Бельгии, Германии и даже Америке. Благодаря своему приятному и очаровательному «саунду» они всегда получали лестные отзывы. Работы Капоччи издавались как в Италии, так и за рубежом, в частности, в таких авторитетных издательствах как английское *Augener,* французское *Durand*.

Отказ от «слащавости» и театральности в органной и хоровой музыке, ее реформирование назревало в итальянской церкви в связи с развитием цецилианского движения в последней трети XIX века. Кульминацией этого процесса стал знаменитый вердикт *Motu Proprio* Папы Пия X, принятый в 1903 году. Основные его положения сводились к возврату идеалов святости церковной музыки, отсутствию в ней намеков на «светскость» и развлекательность. Важно было подчеркнуть значимость григорианского пения и возвратить литургической музыке ее художественный статус без запрета использования достойных сочинений современных авторов[205]. Именно в контексте этой реформаторской атмосферы следует рассматривать как творчество Капоччи, так и творчество его современника, знаменитого миланского органиста и органного педагога, профессора Миланской консерватории Полибио Фумагалли (*Fumagalli P.,* 1830–1900).

[205] Вопросам эволюции музыкального оформления мессы посвящена статья Ю. Фиденко. Богословское содержание мессы и «*musica sacra*»: [223].

Автор трех циклических органных сонат[206] Фумагалли, равно как и Капоччи, по времени 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. Знакомство композитора с органным мастером Джузеппе Бернаскони (*Bernasconi G.,* 1814–1891), которому он помог разработать симфонический или «оркестровый» орган, регистры которого имитируют оркестровые инструменты (так же как в случае с органостроительной фирмой братьев Серасси), предоставило ему возможность играть на инструментах, соответствующих по своим краскам звучанию позднеромантического оперного оркестра.

Внешне традиционная структура трех и четырехчастной циклической сонаты, в том числе использующая фугированные формы в финалах (сонаты *D-dur, B-dur*) «упакована» Фумагалли в экстравагантные «одежды», значительно ярче выраженные, чем у Капоччи. Эти сочинения, скорее, соотносятся с «театральными» сонатами Петрали, чем с нейтрально-«благообразными» творениями его римского коллеги.

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

---

[206] Источники указывают на разное количество органных сонат в творчестве композитора. В авторитетнейшем издании «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. Stanley Sadie, 2nd Edition, Band 9. London: McMillan Publishers,* 2001» упоминается о двух циклах*: D-dur op. 269, e-moll op.290.* В свою очередь, на диске итальянского органиста Марко Руджери записана еще одна циклическая соната *B-dur* и одночастное *Capriccio alla sonata* П. Фумагалли [*P. Fumagalli: Organ Music. MarcoRuggeri // Brilliant classics,* 2017]

органный мир в отличие от Италии шел по пути не соприкасающимся с оперным искусством и не только в жанре сонаты.

Вся жизнь Босси была связана с органом, он представляет четвертое поколение органистов[207]. По окончании консерватории в 1879 году Босси отправился с Англию и Францию, где смог не только познакомиться с лучшими органами того времени, в частности, образцами мастерской Кавайе-Колля, но и услышать великолепных органистов-виртуозов Франка, Лемменса, Дюбуа, Гильмана, Видора, Беста. 1881 году Босси стал музыкальным директором и органистом собора в городе Комо. Девять лет спустя он был назначен профессором органа и гармонии в Неаполитанской консерватории, позже руководил консерваториями в Венеции (1895–1901), Болонье (1902–1911) и Риме (1916–1923), где установил и внедрил стандарты обучения органной игре и изучению определенного органного репертуара, включающего сочинения Баха, Мендельсона, Франка, Видора и самого Босси. Эти принципы органного обучения до сих пор используются в Италии.

Уже во время учебы Босси тосковал по органу как инструменту не только литургическому, но и концертному, пригодному для исполнения самого разного классического и современного репертуара. Он хотел разрушить устоявшуюся на протяжении девятнадцатого столетия тенденцию «театрализации» органной музыки, возвратить ей подлинной духовную природу. Своим композиторским и исполнительским творчеством он, по сути, формировал «трансцендентную», подлинно виртуозную технику для исполнения новой итальянской музыки, современный слушательский вкус и выстраивал актуальный репертуар.

На протяжении всей карьеры Босси совершил множество международных гастролей с органными концертами, благодаря которым он продолжал знакомиться с легендарными коллегами-органистами: французами Марселем Дюпре, Жозефом Бонне, Камилем Сен-Сансом, немцем Карлом Штраубе.

[207] Интересен тот факт, что отец Марко Энрико Босси Пьетро учился у Винченцо Антонио Петрали.

Драматический факт, но Босси скончался на французском корабле при переходе через Атлантический океан из Нью-Йорка в Гавр, возвращаясь из триумфального американского турне.

Исследователи творчества Босси, всю жизнь занимавшегося органной музыкой, определяют три этапа эволюции его органного стиля. Первый, численно наиболее плодотворный период, соответствует годам его деятельности в Комо и Неаполе, где он в основном писал произведения, в которых ощущалось довольно сильное влияние Баха, которое, правда, сохранялось и в некоторых сочинениях последующих десятилетий. Второй этап, связан со временем его деятельности в Венеции и Болонье, когда произведения все больше приобретали концертный характер. И, наконец, примерно последнее десятилетие жизни, когда Босси увлекся звуковыми поисками, и его гармонический язык все более приобретал импрессионистские черты, с утонченным поиском нетривиального тембра и ощутимым живописным началом [268].

Босси придал подлинную серьезность итальянским органным сочинениям, которые, по традиции, были ориентированы как на литургические, так и на светские задачи. Не стоит забывать, что свою исполнительскую карьеру он начинал как церковный органист. К ярким литургическим образцам примыкают «Две пьесы» (*Deux pieces*) *op.* 94, *Elevation и Noël*. Они были написаны в Неаполе в 1893 году и опубликованы в Лейпциге. Там же в Неаполе появились «Пять пьес» (*Cinq Piècespour l'Orgue*) *op.* 104, куда вошли сочинения богослужебной направленности – *Entrée Pontificale, Ave Maria, Offertoire, Résignation* (Смирение), *Rédemption (*Искупление грехов*)*. Бахианское влияние особенно чувствуется в *Offertoire*, тогда как в *Rédemption* ощущается прямая звукоизобразительность. Тембр «*tuba mirabilis*» (очень громкий язычковый регистр) возвещает о Страшном суде.

В своей органной музыке Босси ассимилировал немецкие и французские органные традиции, но вряд ли итальянские. Его композиции стилистически

почти не соприкасаются не только с сочинениями земляков-современников, но стоят на противоположном полюсе от опусов его учителя Фумагалли.

Органные сочинения Босси возвращают итальянской органной музыке ее подлинно серьезный и вдумчивый профиль, лишенный развлекательных коннотаций. Босси, как и многих его коллег, присоединившихся в то время к цецилианской реформе, часто обвиняли в слишком строгой академичности и отчужденности от музыкального мира своего времени, в склонности к подчеркнутой пышности и помпезности. Но разве может сравниться в этом Босси с его немецкими и французскими коллегами-органистами. Присущее итальянской культуре музыкальное очарование свойственно двум его сонатам для органа – *d-moll op*. 60 и *f-moll op*.71.

1888 год оказался знаменательным для Босси, когда произошло много значимых для него творческих событий. Специализированный журнал католической церкви, выходивший в Германии с 1868 года как ежемесячник церковной музыки и литургии «*Musica Sacra*», внес большой вклад в возрождение органного мира в Италии. Издание объявило конкурс органных сочинений, для которого Арриго Бойто выбрал девиз «*Fede a Bach*» («Вера в Баха»).

Монограмма композитора по немецкой традиции должна была использоваться в качестве основных тонов для темы фуги. Композиция Босси на тему *BACH «Fede a Bach» op.* 62. получила первый приз. Она основывалась на тщательно продуманном контрапункте, где, среди прочего, Босси использовал тему в инверсии, увеличении и уменьшении, прежде чем хоральная гармонизация монограммы грандиозно завершила фугу. Пианист-виртуоз и друг Россини Стефано Голинелли назвал фугу «великолепной» (цит. по: [268, *205*]).

Тогда же, в 1888 году, ему удалось отреставрировать орган Бернаскони в соборе Комо, значительно улучшив и обогатив инструмент новыми звуковыми и техническими возможностями. На обновленном органе он играл концерт, включив в него весьма разнообразный репертуар, который обозначил его

исполнительские пристрастия и, в определенном смысле, методические позиции, которые утвердятся в разработанной несколькими годами позже программе для обучения итальянских органистов. В том числе в концерте прозвучали сочинения Фрескобальди, Мендельсона, Франка, была исполнена «Фантазия и фуга» *g-moll* Баха. Присутствовавшие на концерте знаменитые итальянские коллеги-композиторы А. Бойто, А. Каталани и Дж. Пуччини отозвались о событии с искренним воодушевлением [268].

К этому же году относится и сочинение 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, как представляется, соотносится с тенденцией «исторического модернизма», свойственного органным сочинениям Регера в Германии.

В целом, сонате присущ фантазийный склад, что особенно ощущается в первой части *Allegro non troppo*, где слышны отголоски барочной импровизационности в трактовке педали, свободном изложении музыкальных мыслей, отсутствию жесткой регламентированности формы. Вторая (*Largetto*) и третья части *(Finale: Toccata (Ciaconna)),* скорее, сопрягаются с французскими идеалами.

Так, медленная срединная часть цикла, которая своим настроением и общей эмоциональной атмосферой напоминает жанр Молитвы, столь свойственный французской романтической традиции, показывает гармоническую изобретательность Босси. Здесь мелодическая природа уходит на второй план, открывая свободное пространство красочных звуковых поисков в сочетании хроматической гармонии и изысканной тембровой палитры обновленного органа Комо. Написанная в 1888 году и опубликованная издательством Рикорди двумя годами позже, соната впервые прозвучала на открытии органа Бернаскони в Соборе Комо 26 мая 1888 года.

Третья часть сонаты, обозначенная автором как токката (чакона), вполне соответствует заявленному названию и, определенно, выявляет ее национальную двойственность. С одной стороны, токката – жанр почвеннически присущий национальной клавирной культуре Италии еще с XVI столетия, но Босси он подается уже сквозь призму виртуозного концертного финала сочинений крупной формы, таких как симфония, рожденных во французской органной школе последней трети XIX века. Так, в 1880 году уже была исполнена эффектная финальная токката из Пятой симфонии Видора, которую Босси не мог не знать. Ее премьера прозвучала «во время инаугурации органа Кавайе-Колля в церкви св. Франциска Сальского в Лионе» [135, *208*].

Примечательно, что Дж. Верди оценил это сочинения. В письме Босси от 26 октября 1893 года он сообщал о хорошем впечатлении, которое произвела на него соната, которую он получил благодаря своему другу и либреттисту Арриго Бойто [268, *205*].

По словам итальянского музыковеда Федерико Момпеллио, издавшего в 1952 году монографию о композиторе, Соната *op.*71 – это лучшее произведение Босси неаполитанского периода (см.: [264]). Первоначально композитор намеревался посвятить ее Дж. Верди, но в, конечном итоге, адресовал известному лондонскому органисту Уолтеру Паррату. Эта соната, своего рода, дань уважения молодого Босси высоко ценимым им мастерам классики.

Трехчастный цикл имеет значительно более четко выраженную композиционную организацию и узнаваемые стилевые ориентиры. Мастерское и вполне оригинальное обращение с полифоническими приемами и методами, в частности, в области вертикально-подвижного контрапункта, выводит Босси на тесную связь с немецкой традицией. Первая часть (*Allegro guisto*) представляет собой ясно оформленную сонатную форму с контрастно очерченными зонами главной и побочной партий, классическими тональными соотношениями, интенсивной разработкой главной темы, касающейся, прежде всего, очень свободного тонального развертывания, сокращенной репризой, концентрирующейся на побочной теме, но в традициях немецких

романтических органных циклов продолжающей работу с главной темой в кодовом разделе, приобретающем статус второй разработки. Двухголосный контрапункт представлен в зоне заключительной партии экспозиции и очень напоминает фактурные решения трио-сонат И. С. Баха.

Приложение. Рисунок № 61

В зоне разработки появляются обрушивающиеся октавные цепочки левой руки, вызывая в слушательском восприятии ассоциации с трагической фигурой *catabasis* барочной эпохи.

Приложение. Рисунок № 62

Решение созерцательной второй части (*Poco andante, quasi adagio*) представляется более традиционным, чем в Первой сонате итальянского маэстро. Мягкая и светлая лирика инструментальной трехчастной итальянской «песни без слов» (а, может быть, канцоны), мелодическая линия которой обогащена выписанными элементами мелодической орнаментики в репризе, вполне вписывается в общий ряд европейской романтической сонаты для органа.

Зато компактный и эффектный финал (*Grave-Allegro*) дает очень «свежее» решение. Перед нами настоящая чакона, которую в отличие от Первой сонаты, Босси не заявляет в заглавии. Предельно строгая, лаконичная тема дает возможность создания девяти контрастных вариаций, обогащенных внутренним развитием, строящихся на базе использования различных методов полифонического письма и отдаленно напоминающих о легендарной Пассакалье Баха *c-moll*.

Очень индивидуально показана уже сама тема чаконы, которая имеет барочный графичный интонационный и ритмический контур. Босси не «дает» ее «в руки» слушателю в привычном сольном звучании. Тема представляет собой экспозицию четырехголосного фугато, где тенор, подключаясь с самого начала к первому изложению темы, которая проходит в альтовом голосе, излагает удержанное противосложение, которое по мере выстраивания экспозиции перейдет в другие голоса.

Приложение. Рисунок № 63

Общая идея вариационной структуры финала заключается в ее крещендирующей драматургии с резким переключением эмоционального тонуса в седьмой вариации, где тема звучит в верхнем голосе в светлом *As-dur*.

Приложение. Рисунок № 64

Но уже в следующем разделе эмоциональный строй захватывает иной модус: патетико-драматическое аккордово-хоральное звучание закрепляется в девятой вариации.

Объединяющим тематическим элементом всей композиции становится первый двутакт главной партии первой части, который в несколько более развитом варианте предстает в роли *Grave*, предваряющего вариационно-полифоническое развитие чаконы.

Приложение. Рисунок № 65

Что касается органных произведений Босси, заметим, что до недавнего времени их партитуры было почти невозможно обнаружить. В итальянских консерваториях, где его сочинения оставались обязательным экзаменационным материалом, довольствовались ксерокопиями со старых изданий. В XXI веке публикация органных сочинений Босси была предпринята издательством *Carrara* (Бергамо) и теперь доступно Полное собрание сочинений для органа М. Э. Босси в восьми томах[208].

К тому же, известно, что с 2007 года немецкое издательство *Bärenreiter-Verlag* также начало печатать Полное собрание сочинений для органа итальянского композитора[209]. Также впечатляющим проектом стала мировая премьера записи полного собрания сочинений для органа Марко Энрико Босси, предпринятая Андреа Мачинанти более десяти лет назад. Репертуар пятнадцати дисков включает оригинальные сочинения композитора, ряд транскрипций известных произведений великих мастеров Европы XIX века, вокальные и инструментальные произведения с оригинальным органным аккомпанементом,

[208] *Complete Organ Works by Marco Enrico Bossi. Bergamo: Carrara,* 2003-2010.
[209] Более подробную информацию обнаружить не удалось.

а также некоторые интересные незаконченные органные фрагменты, доработанные по этому случаю маэстро Паоло Джеминани. Все альбомы, в том числе, некоторые из них двойные, выпущены итальянским лейблом классической музыки Tactus[210].

Марко Энрико Босси выбрал для себя трудный творческий путь. Он посвятил себя органу, во многом, чтобы спасти этот инструмент из тупика, в который он попал. И 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, что было бы немыслимо всего несколько десятилетий назад. Лишь несколько фрагментов, записанных для органа *Welte Philharmonic*[211] и оставшихся потомкам, свидетельствуют о его легендарном игровом мастерстве, которое восхищало как публику, так и его коллег.

Таким образом, девятнадцатый век отражает существенную эволюцию, которая происходила в Италии с жанром сольной сонаты для органа. Сохранив за собой функцию существования как в литургической, так и в концертной практике, пережив тотальное погружение в музыкальный мир образности и языка оперного театра, провозгласив предельный демократизм, доступность, понятийность и даже развлекательность в том числе, применительно к богослужебным ритуалам, соната была облачена в экстравагантные звуковые «одежды» «театрального» органа. Такой облик она сохраняла в течение почти ста лет.

Однако, в последней трети романтического века, во многом благодаря осознанным, целенаправленным и плодотворным усилиям М. Э. Босси, воспринятой им в полной мере идеологии цецилианского движения, соната, как

---

[210] *Marco Enrico Bossi. Complepe Organ Works in 15 volumes. Play Andrea Macinanti*. *Tactus Records,* 2011-2022.

[211] *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

и другие жанры для органа, вышла на серьезный европейский уровень, порвав со статусом «легкого» жанра. Босси вернул ей необходимый музыкальный «авторитет», мастерски восприняв и ассимилировав актуальные европейские органные тенденции, осознав актуальные, не только стилевые, но и органостроительные тенденции времени.

Заключение

Судьба сольной сонаты для органа сложна и насыщена разнообразными событиями эпохального масштаба. Приобретя исходные очертания к XVII веку, соната продолжила свое плодотворное развитие вплоть до нашего времени. Она прошла на своем пути разные этапы – становление и возрождение, впечатляющие кульминационные взлеты в отдельные эпохи и почти полное забвение в другие. Процесс ее изучения показал, что соната – один из значимых жанров европейского органного искусства XVII и XVIII века, и, возможно, магистральный – для романтического столетия, но недооцененный как со стороны исследовательского «цеха», так и с позиции концертирующих исполнителей. Очевидно, что без изучения и осмысления пути сольной сонаты для органа всеобъемлющая картина динамики процессов в инструментальной музыке Европы Нового времени будет неполной.

Соната для органа в барочную эру находилась в теснейшей взаимосвязи с другими сочинениями для клавира. Индивидуальный жанровый «профиль» она стала обретать в Италии XVII века как сочинение в большей степени прикладной направленности, связанное с литургическими функциями. Подобное историческое положение органной сонаты дало основание У. Ньюмену исключить ее из спектра жанров, повлиявших на дальнейшее развитие сонаты клавирной, предназначенной, как правило, для светского музицирования. Это утверждение, правда, оспаривается другими исследователями музыки барокко, в частности, Д. Фрименом.

Конечно, жанровые дефиниции органной сонаты барочной эпохи в «анатомическом» ракурсе представить достаточно проблематично в связи со сложностью ее генезиса. Однако можно утверждать, что тесными связями она сопрягается с инструментальной канцоной, токкатой, ричеркаром и сольными

пьесами, включенными в итальянскую версию органной мессы, что подтверждают сборники А. Банкьери и Ч. Аррести[212].

До конца XVIII века многие клавирные сонаты сохраняли универсализм применения в связи с повсеместным использованием термина «клавир», распространившем свою «власть» на все клавишные инструменты. В зависимости от конкретной ситуации, образных и фактурных возможностей сочинения клавирные сонаты могли адаптироваться под конкретное практическое назначение – звучать в светском салоне или в церкви. Главное условие, которое ориентировало музыканта в индикации клавишного инструмента – это сфера его бытования. Орган был безусловным участником католического богослужения; клавесин и его разновидности – верджинал, спинет, чембало – олицетворением светского музицирования. В сборниках барокко, где на титульном листе указывалась органная атрибуция сочинений, их назначение и место использования, как правило, имело литургический характер.

«Переходный» образец представляет соната в творчестве И. Кунау. Она вполне «откликается» на клавирный универсализм. Среди его сонат появляется прецедент программной трактовки жанра, который отражается в высокой степени звукоизобразительности шести «Библейских сонат». Сочинение Кунау демонстрирует свободную композиционную трактовку сонаты и с одинаковым успехом до сих пор интерпретируется как на клавесине, так и на органе.

Характеризуя сольную сонату для органа – как в XVII веке, так и последующем столетии, еще невозможно говорить о сложившейся инвариантной модели, в силу достаточно подвижной ситуации в системе бытования жанров в ту эпоху, с одной стороны, и барочной терминологии, с другой. Жанровые, равно как и терминологические границы понятия «соната», в том числе органная, пока оставались еще очень зыбкими. Помимо этого,

[212] К французской органной мессе жанр сонаты не имеет отношения. Она строится по строго определенному жанровому регламенту, принятому во французской традиции.

сочинений, так или иначе, сопрягающихся с термином «соната» в применении к органной музыке насчитывается в ту пору немного.

Более последовательно жанровую автономность и индивидуальные черты соната стала обретать в Германии первой половины XVIII века. Сохранив свойственную предыдущим десятилетиям мобильную жанровую природу, немецкое инструментальное искусство представило музыкальной культуре Европы несколько вариантов реализации жанра органной сонаты. Трио-версия И. С. Баха сохранила паритет чистой незамутненной полифонической немецкой «органности» с феноменальным и филигранным воплощением идеи вертикально подвижного контрапункта, прекрасно высвечивающегося в разной тембровой краске двух мануалов и педали в звучании ясного, обладавшего сверкающими верхними обертонами барочного органа. Шесть трио-сонат – гениальный отцовский подарок старшему наследнику музыкальной династии – стоит воспринимать как образец барочного полифонического совершенства, ориентированного на инструктивные задачи.

Впервые представленные в работе отечественному органному миру сонаты данцигского органиста Т. А. Фолькмара показывают еще один вариант трактовки циклической барочной сонаты. Это – блестящий образец стиля эпохи и музыкальной атмосферы места, где работал композитор, и создавались сами сочинения. Сонаты Фолькмара отличают концентрация исполнительской мощи, виртуозный блеск и яркая диалогическая концертность с сильным импровизационным импульсом традиций северо-немецкого органного барокко.

Важно, эти варианты сольной органной сонаты не только опираются, но и интегрируют черты закрепившихся в композиторской практике барокко жанровых моделей. Синтез концертного подхода и ансамблевой трио-сонаты интерпретирует И. С. Бах, еще более сложный комплекс отражают циклы Фолькмара, где соединяются жанровые признаки барочной токкаты, фантазии в манере эхо, гомофонной стилистики стиля *concertato*.

Следующая эпоха *Empfindsamkeit* – немецкого варианта галантного стиля – отразилась в сонатном творчестве одного из наиболее талантливых сыновей

лейпцигского Томаскантора Карла Филиппа Эмануэля Баха. Шесть его сонат обозначили новый подход в отношении к органу и к сочинениям, предназначенным для него. Они создавались для просвещенной придворной аудитории, главным образом, аристократии, которая недвусмысленно давала понять и подразумевала определенный «заказ» на светскость и ждала от искусства необременительности содержания, изящества и изысканности музыкального высказывания, тем самым создавая, своего рода, коммерческий заказ, который обеспечил Баху-сыну безбедную жизнь. Что не помешало ему, с одной стороны, создать своего рода экспериментальное «поле» в рамках новых стилевых установок в органном искусстве, с другой, иначе посмотреть и оценить органный репертуар, приспособив его к светской форме бытования.

Развитие сонаты для органа соответствовало общей динамике стилевых процессов развития музыкального искусства. Исключением оказалась эпоха Просвещения, которая, несмотря на благоприятные «взаимоотношения» ее представителей с органом в детстве и юности, традиционные методы обучения, связанные с освоением всего комплекса органных дисциплин, не приняла безоговорочно его специфику. Прежде всего, статическая природа органного тембра не соответствовала эстетическим идеалам гениев музыкального Просвещения. При этом, отдельные сочинения, созданные в венскоклассический период, обладают бесспорной художественной ценностью. Среди гениальных исключений этого периода должна быть, в первую очередь, названа трехчастная Фантазия *f-moll* В. А. Моцарта *KV* 608.

К началу XIX века общая историческая ситуация, в частности, отношение Просвещения к религии, акцент в богослужении на проповеди, которая стала скорее лекцией, чем провозглашением Слова Божьего, и роль музыки как второстепенного «украшения» богослужения не могли не сказаться на снижении общего музыкантского уровня. В разных странах эти процессы проходили с разной степенью интенсивности. Провозглашаемым атеизмом на рубеже XVIII-XIX веков «отметилась» Франция. В результате таких условий

канторы и органисты часто оказывались недостаточно компетентными, а многие музыкальные жанры восемнадцатого века были отброшены в прошлое.

Г. Фротчер – один из крупнейших историков в области немецкой органной музыки, оценивая ситуацию этого периода, сетовал на неспособность органа удовлетворить требованиям времени с точки зрения появления крупной формы, соответствующей своей эпохе и тяготеющей к активному музыкальному развитию. В этом он видел наиболее существенную причину отсутствия интереса к органной сонате в первых десятилетиях девятнадцатого века [295, *1141-1142*].

Заметим, что к сороковым годам XIX столетия ситуация начала меняться. В Европе развивалась тенденция активного возвращения на музыкальную сцену Европы наследия И. С. Баха, в первую очередь, как своеобразного символа художественного, эстетического и этического идеала. Это движение не в последнюю очередь коснулось органной культуры и во многом мотивировало появление романтической органной сонаты.

Еще одним мощным аргументом в пользу сохранения и развития многовековой музыкальной традиции послужили, начавшиеся с 30-х гг. романтического столетия процессы, связанные с прорывами в европейском органостроении. Орган активно и динамично прогрессировал на протяжении второй половины столетия – и как сложнейший инженерно-технический объект, и как музыкальный инструмент-колосс. Эти эволюционные процессы, достигшие почти индустриального уровня[213], привели к созданию нового симфонического или оркестрового органа, имевшего свою специфику, зависящую от национальных особенностей культуры.

Поэтому процессы «торможения» в органном искусстве не приобрели необратимый характер. Принципиальное усовершенствование инструмента раскрыло перед композиторами и исполнителями широчайшие технические,

[213] Стоит заметить, что фирма Аристида Кавайе-Колль за свою более чем полувековую историю (до перехода фирмы в руки Ш. Мютена), создала около ста инструментов, находящихся в разных точках земного шара вплоть до стран Латинской Америки и Японии.

красочно-колористические, динамические ресурсы. Это привело к необходимому балансу возможностей инструмента и требований, предъявляемым к сочинениям крупной формы, рожденным в условиях романтической парадигмы. Это подразумевало тональную и гармоническую свободу, не скованную рамками сохраняющихся «пережитков» более ранних форм темперации, предшествующих равномерной и довольно устойчиво применявшихся длительное время в органостроении. Стали возможными гибкие динамические переходы и волнообразное развитие, появилась перспектива выстраивания крупной композиции с реализацией пластичной романтической фразировки.

Скорость переключения регистров освобождала исполнителя от скованности, продиктованной действиями неумелых ассистентов, связанной со сменой звучности, во французских органах Кавайе-Колля, в немецких инструментах Э. Ф. Валькера, В. Зауэра, Г. Ф. Штайнмайера. В новых инструментах появились технические возможности для самостоятельного или частичного управления всей регистрово-динамической палитрой.

Это давало «в руки» свободу выражения музыкального чувства, гибкость романтического «дыхания» и заметную физическую легкость при игре. А потому появилась возможность сольно исполнять крупные виртуозные произведения, играть настоящие полномасштабные органные концерты. Пришла пора не только пианистов или скрипачей-виртуозов. С появлением в 1845 году шести сонат Мендельсона возник новый жанровый феномен органной музыки – романтическая соната, который обеспечивал возможность показа блестящих сольных исполнительских возможностей органиста на новых инструментах.

Если оценивать ситуацию, связанную с формированием нового жанра, становится понятно, что две крупные немецкие музыкальные фигуры соответственно XVIII и XIX века «спровоцировали» появление романтической сонаты. Наряду с И. С. Бахом вторым в этом виртуальном тандеме стал Феликс Мендельсон – одна из самых влиятельных фигур европейского музыкального

мира первой половины XIX столетия. Его статус касался не только композиторского творчества, фортепианного и органного исполнительского мастерства, но также и безусловного авторитета в формировании определенных тенденций в развитии музыкального и, в частности, органного искусства Европы.

Ученик выдающихся музыкантов К. Ф. Цельтера и А. В. Баха он во многом определил движение европейского бахианства и активизировал во время своих гастрольных и частных поездок тенденции, уже набиравшие в Европе силы. Он был из тех музыкантов, которые закрепили «моду» на творчество и наследие лейпцигского Томаскантора в активной музыкантской практике Европы, благодаря своему значительному художественному влиянию.

Мендельсон обращался к музыке более ранних исторических периодов, особенно к барокко, которое, по его мнению, требовало публичных концертных выступлений. Именно благодаря этому просветительскому пафосу Мендельсон представил музыку восемнадцатого века поколению девятнадцатого. Карьера Мендельсона как артиста-исполнителя и дирижера была очень успешной в Германии и во всей Европе; его многочисленные выступления в Англии, в том числе и для Английского правящего дома породили к нему огромную симпатию широких слоев публики.

Известность Мендельсона как дирижера концертов Гевандхауса в Лейпциге и основателя консерватории можно было сравнить только с его репутацией органного исполнителя. Программы, целиком состоящие из произведений И. С. Баха, в частности, в церкви Св. Фомы в Лейпциге в 1840 году свидетельствовали о блестящем техническом мастерстве игры на органе, стилистически и регистрово точном понимании органной музыки барокко и уходящей традиции импровизации сложных композиций на инструменте.

Во многом по комплексу музыкантских достоинств и достижений европейского значения именно Мендельсон был назван творцом нового жанра – романтической сонаты для органа. Хотя в этом процессе у него был «соперник» – А. Г. Риттер, однако не сумевший противопоставить свои творения

музыкантскому, дипломатическому и коммерческому успеху Мендельсона. Тем не менее, такой одновременный результат – свидетельство объективных процессов, подготовивших художественную почву для возникновения нового жанра.

Самоопределение органной сонаты способствовало во второй половине столетия активному расширению, в первую очередь, концертного органного репертуара во всех национальных европейских школах, где с разной степенью интенсивности развивалась органная музыка. Причем сонатный репертуар имел довольно универсальный характер. Одни и те же сочинения могли входить в концертные программы выдающихся органных виртуозов, которых становилось все больше, постоянно расширялась география гастрольных туров, которая в конце XIX века достигла североамериканского континента. Несложные фрагменты этих же сонатных сочинений, доступных для освоения за предельно короткий срок, использовались в литургической практике. А с ростом учебных заведений, в которых развивались классы органной интерпретации, те же самые опусы служили учебным целям.

Неслучайно, в романтической версии соната появилась в Германии – стране, где значимость органа в богослужебной практике и его непреложная функция как духовного инструмента обеспечила прочную линию преемственности и стала не только залогом стабильности органной традиции, но и продолжала сохранять достойный уровень органного исполнительства в отличие от многих остальных стран Европы. Соната прошла путь от «компромиссного сочинения», одной из идей которого стала попытка связать духовную, уходящую, отживающую, в целом, прикладную и новую светскую концертную традиции органного искусства до самостоятельного художественного феномена, определившего плодотворную и жизнеспособную ветвь романтической инструментальной музыки XIX века.

Эта компромиссная тенденция наиболее ощутимо проявила себя в хоральной сонате, где за «литургическую часть» «отвечал» церковный – протестантский или григорианский напев. Ни в одной из национальных

традиций соната для органа не избежала использования широко трактуемого принципа хоральности, влияния полифонических приемов в изложении музыкального материала, среди которых особое внимание всеми авторами – независимо от национального происхождения – уделялось фуге, как «главному» родовому жанру органа. Многие сонаты имеют внутренние микроциклы по типу малых барочных диптихов, которые часто заявлены в названиях частей. Даже одночастные сонаты в своих слитноциклических или поэмных композициях содержат подобные структуры.

Каждая из европейских романтических школ представила в XIX веке свою «версию» органной сонаты. Наиболее полно она раскрылась в немецкой традиции, где были созданы несколько жизнеспособных моделей жанра, которые стали образцами для представителей других европейских стран с менее очевидными перспективами по развитию органной сонаты.

Наиболее плодотворными образцами можно считать следующие циклические модели – соната сюитного типа с жанрово-картинной трактовкой каждой части и композиционной свободой в построении цикла, а также трех- или четырехчастная соната, имеющая целостную музыкальную драматургию и включающая методы симфонического развития. Первый вариант развития органной сонаты стал характерен для творчества Мендельсона и далее - для его последователей. Второй тип, наиболее продуктивно и многопланово был реализован Г. Меркелем и Й. Г. Райнбергером. Обе модели сонаты, рожденные немецкой органной культурой, нашли широкое применение и индивидуальное истолкование во всех европейских школах.

Определяющее влияние органное творчество Мендельсона оказало на формирование сонаты-*«portfolio»* в английской традиции. Терминологическая идея *portfolio* подразумевала сочинение, сделанное по образцу. По отношению к этой британской жанровой типовой модели опыт Мендельсона оказал системное влияние – профессиональное, эстетическое, дидактико-педагогическое, коммерческое, собственно музыкальное.

Значение двух других немецких музыкантов ощутимо проявило себя в равной степени для всех авторов, обращавшихся к сонатным циклам в разных европейских традициях. В этом нет интриги. Помимо художественной ценности их сочинения активно издавались и входили в репертуарные списки концертировавших музыкантов и студентов музыкальных учебных заведений. Двадцать сонат Райнбергера и восемь сонат Гильмана в значительной степени стимулировали развитие жанра на североамериканском континенте, благодаря большой популяризаторской работе, которую проводили их многочисленные ученики.

Наиболее прогрессивный, в определенном смысле даже революционный – одночастный поэмный – тип сонаты с развитой монотематической системой, концентрированно выразивший принцип образной трансформации тематизма имел, скорее, эксклюзивное претворение и остался почти единичным вариантом интерпретации в романтическом органном искусстве Европы. Он нашел воплощение в лице Ю. Ройбке и А. Г. Риттера – представителей Новой немецкой школы. В постромантическом искусстве к этой же тенденции примыкает Соната «*Eroïca*» бельгийца Ж. Йонгена.

Иной вектор определил судьбу органной сонаты во Франции и Италии, где чувственное, витальное, солнечное и, в то же время, яркое театральное начало (особенно в случае сонаты, распространявшейся на Апеннинском полуострове) взяло вверх над духовно-этическими поисками немецкой сонаты и прагматизмом британской.

Тем не менее, независимо от общей ситуации развития органного искусства, конкретных задач, которые возлагались на жанр сонаты в пространстве каждой из национальных культур, будучи связанной со светской и с религиозной традицией, она отразила важнейшее для возникшего романтического жанрового феномена качество. В сольной сонате сконцентрированы и обобщены лучшие художественные достижения предшествовавших ей эпох, прежде всего, в области органного искусства. Тем

самым соната зафиксировала сложный стилевой синтез барочно-классицистско-романтических черт.

Именно стилевая интеграция, в первую очередь, определила специфику феномена романтической сонаты, начиная с ее первых образцов в творчестве Мендельсона и Риттера. Она показала неделимость и нерушимость лучших проявлений и наиболее весомых признаков органной европейской музыкальной культуры, которые оказались прочно связаны единой традицией органного искусства.

Масштабы востребованности органной сонаты во второй половине XIX столетия свидетельствуют о глобальности ее распространения. В сферу «притяжения» органной сонаты попало большое число композиторов, представлявших разные европейские традиции. В Европе, таким образом, сложилась ситуация, когда своеобразная мода на органную сонату определила ее приоритетные качества.

Наличие сочинений этого жанра в композиторском «багаже» свидетельствовало, с одной стороны, о профессиональной состоятельности автора и, с другой, обеспечивало определенный коммерческий успех. В Англии к этому добавились и инструктивно-педагогические задачи, закрепленные за сонатой. В *portfolio*-варианте она должна была способствовать формированию мастерства – как композиторского, так и исполнительского, выдвигая дидактические притязания к жанру на первый план.

В начале XX века жанр сонаты для органа еще раз подчеркнул свою художественную мобильность и образную восприимчивость. Сохранив музыкальную романтическую основу, соната обогатилась гражданскими идеями. В творчестве британца Ч. Стэнфорда «Героическая» соната для органа (№ 2) обрела невиданную для жанра актуальность, «откликнувшись» на события Первой мировой войны.

В целом, можно констатировать, что органная соната во все исторические периоды своего существования, будучи на периферии или в центре композиторского внимания, всегда предельно живо реагировала на

социокультурный контекст эпохи. Это подтверждают сонатные образцы XVII, XVIII столетий, появившиеся в эпоху галантного стиля и, конечно, в полной мере социальные идеи своего времени восприняла и отразила романтическая сольная соната для органа.

Итак, подводя итоги исследования, можем отметить 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.

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 органных сонат обеспечил ее ситуативную мобильность: она широко использовалась как в концертной, так и в литургической практике.

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

6. 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–начала XX столетия охватил огромный спектр имен европейских мастеров, в результате чего были созданы сочинения, которые еще ждут своего концертно-исполнительского, слушательского, исследовательского открытия.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аберт, Г.* В. А. Моцарт / Г. Аберт; пер. с нем., коммент. К. Саквы. – 2-е изд. – Ч. 2, кн. 1: 1783-1787. – М. : Музыка, 1989. – 496 с.
2. *Аверинцев, С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С. Аверинцев. // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 191-219.
3. *Аверинцев, С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. Аверинцев. // Историческая поэтика: итоги и перспективы. – М. : Наука, 1986. – С. 104-116.
4. *Агишева, Ю.* Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Регера и Ф. Шрекера) : автореф. дисс. …. канд. иск. : 17.00.02 / Ю. Агишева. – М., 2005. – 28 с.
5. *Амрахова, А.* Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных технологий / А. Амрахова. // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – № 3 (15). – С. 18-29. – URL : http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrahova_genre.pdf (дата обращения – 15.09.2018). – Текст : электронный.
6. *Антоненко, Е.* К истории отношений Бальдассаре Галуппи и Русского Императорского двора / Е. Антоненко // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 1. – С. 92-104.
7. *Апель, В.* Григорианский хорал / В. Апель. // Кюрегян Т., Москва Ю., Холопов Ю. Григорианский хорал: учебное пособие. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2008. – С. 11-39.
8. *Арановский, М.* Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Музыка, 1998. – 343 с.
9. *Арановский, М.* Симфонические искания. М. : Музыка, 1979. – 287 с.

10. *Арановский, М.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. статей : Вып. 6. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 5-44.
11. *Аркадьев, М.* Временные структуры новоевропейской музыки: Опыт феноменологического исследования / М. Аркадьев : изд. 2-е, исп. и доп. – М. : Библос, 1993. – 168 с.
12. *Арнонкур, Н.* Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Анонкур : пер. С. Грохотов. – М. : Классика –XXI, 2005. – 280 с.
13. *Арнонкур, Н.* Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки / Н. Арнокур. – М., 2010. – 190 с.
14. *Асафьев, Б.* Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Академия наук СССР, 1971. – 1986 с.
15. *Асафьев, Б.* О полифоническом искусстве, об органной культуре и о музыкальной современности / Б. Асафьев. // Полифония и орган в современности. – Л. : Academia, 1926. – 16 с.
16. *Бакеева, Н.* Орган / Н. Бакеева. – М. : Музыка, 1977. – 146 с.
17. *Баранова, И.* Характеристические черты сонатной формы XIX века: автореф. дис. … д- ра иск. : 17.00.02. – СПб., 1999. – 35 с.
18. *Баранова, Т.* Из истории органной мессы / Т. Баранова. // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки: от Возрождения до романтизма - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. – Вып. 40. – С. 143-157.
19. *Барсова, И.* Арнольд Шенберг и Густав Малер. Скрещение судеб // Музыка. Слово. Безмолвие / И. Барсова. – СПб. : Изд-во имени Н.И. Новикова, 2017. – 156-176 с.
20. *Барсова, И.* Орган в зеркале романтического оркестра / И. Барсова // Советская музыка. – 1993. – № 2 (643). – С. 91-97.
21. *Барсова, И.* Очерки по истории партитурной нотации / И. Барсова. – М.: МГК П.И. Чайковского, 1997. – 572 с.

22. *Барсова, И.* Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества. Опыт рассуждения // Музыка. Слово. Безмолвие / И. Барсова. – СПб. : изд-во имени Н. И. Новикова, 2017. – 441-458 с.
23. *Барсова, И.* Симфонии Густава Малера. – М. : Советский композитор, 1975. – 496 с.
24. *Бах,* К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / К. Ф. Э. Бах. // Книга 1. 1753 г.; перевод нем. и комментарии Е. Юшкевич. – URL: http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id25/Bach_klavir.PDF (дата обращения : 27.04.2020). – Спб. : Earlymusic Publishing House, 2005. – 172 с.
25. *Бах, К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства игры на клавире (фрагменты) / К. Ф. Э. Бах. // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 281-297.
26. *Берковский, Н.* Романтизм в Германии / Н. Берковский. – Л. : Азбука-классика, 1973. – 511 с.
27. *Берни, Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 года по Франции и Италии / Ч. Берни; ред. и вступ. ст. С. Гинзбурга. – Л. : Музгиз, 1961. – 202 с.
28. *Берни, Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Берни; ред., вступ. ст. и примеч. С. Гинзбурга. – М. : Музыка, 1967. – 290 с.
29. *Бесселер, Г.* Бах как новатор / Г. Бесселер. // Избранные статьи музыковедов ГДР. – М. : Гос. муз. издат., 1960. – С. 70-126.
30. *Бобровский, В.* О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 228 с.
31. *Бодки, Э.* Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки: пер. с англ. А. Майкапара. – М. : Музыка, 1993. – 390 с.

32. *Бочаров, Ю.* Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму / Ю. Бочаров // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 4 (23). – С. 202-215.
33. *Бочаров, Ю.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко / Ю. Бочаров: учебное пособие. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2016. – 230 с.
34. *Бочаров, Ю.* Классическая сонатная форма: факты и домыслы / Ю. Бочаров. // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2012. – № 3. – С. 44-53.
35. *Бочаров, Ю.* К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века / Ю. Бочаров. // Старинная музыка. – 2016. – № 2 (72). – С. 5-10.
36. *Бочаров, Ю.* Сюита *vc* соната в эпоху барокко / Ю. Бочаров. // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. – 2020. – Т. 10. – Вып. 2. – С. 210-229.
37. *Бочаров Ю. С.* Увертюра в эпоху барокко / Ю. Бочаров. – М. : Композитор, 2005. – 280 с.
38. *Бочкова Т.,* Морозова Е. А. Г. Риттер – как автор романтических органных сонат // Диалоги о культуре и искусстве : материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). Ч. 2 / Отв. редактор Е. Баталина-Корнева. – Пермь: изд-во Пермского гос. института культуры, 2019. – С. 22-27.
39. *Бочкова Т.* Брамс и Бах: немецкая органная традиция / Т. Бочкова. // Gradus ad Parnassum: сбоник статей молодых музыковедов. – Нижний Новгород : изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 1998. – С. 67-82.
40. *Бочкова, Т.* Бельгийский вклад во французское органное образование второй половины XIX – начала XX веков: импровизация или интерпретация / Т. Бочкова. // Образование в сфере искусства. – 2013. – № 1. – С. 11-17.

41. *Бочкова, Т.* Берлинское бахианство Ф. Мендельсона / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. – № 1 (27). – С. 21-25.

42. *Бочкова, Т.* Квинтэссенция романтического в Органной сонате Ю. Ройбке / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 3 (45). – С. 9-13.

43. *Бочкова, Т.* Коды барокко в немецкой романтической органной сонате / Т. Бочкова. // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – № 2. – С. 114–122.

44. *Бочкова, Т.* Ж.-Н. Лемменс – бельгийский последователь Ф. Мендельсона / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 4 (58). – С. 22-28.

45. *Бочкова, Т.* Макс Регер и Филипп Вольфрум: дружба «под знаком» Баха / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 2 (56). – С. 3-9.

46. *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.

47. *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.

48. *Бочкова, Т.* Немецкая органная музыка XIX века в аспекте романтического бахианства / Т. Бочкова. // 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.

49. *Бочкова, Т.* Немецкий органный романтизм. Феликс Мендельсон-Бартольди. Иоганнес Брамс. Йозеф Габриэль Райнбергер. Ференц

Лист. Юлиус Ройбке // Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков : учебное пособие. – М.: Изд-во ООО «Музиздат», 2008 – с. 461-479, 486-524.

50. *Бочкова, Т.* Немецкая органная музыка XIX века в исполнительском аспекте : учебное пособие. – Н. Новгород: изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2012. – 59 с.
51. *Бочкова, Т.* Органное английское бахианство XIX века / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 4 (62). – С. 26-33.
52. *Бочкова, Т.* Органные сонаты Й. Г. Райнбергера: к проблеме романтической интерпретации жанра / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – № 1 (35). – С. 3-9.
53. *Бочкова, Т.* Органная соната эпохи барокко: к истории появления жанра / Т. Бочкова. // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 1 (19). – С. 107-114.
54. *Бочкова Т.* От Ф. Мендельсона к Й. Г. Райнбергеру: немецкая романтическая органная соната / Т. Бочкова. // «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.
55. *Бочкова, Т.* Путь к романтической органной сонате / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 3 (41). – С. 14-19.
56. *Бочкова, Т.* Романтическое бахианство как феномен воплощении немецкой органной традиции / Т. Бочкова. // «Культурные коды двух тысячелетий» : материалы международной научной конференции : вып. 2. – Петрозаводск : Периодика. – 2000. – С. 20-23.
57. *Бочкова, Т.* Органная соната Юлиуса Ройбке: в поисках романтической идентичности / Т. Бочкова. // Романтизм в контексте

современной культуры: к 220-летию Франца Шуберта / Т. Бочкова. // Бегичева О., Белозер Л., Верба Н., Висаитова Д., Гуревич В.А, и др. / коллективная монография / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, институт музыки, театра и хореографии, кафедра музыкального воспитания и образования. Санкт-Петербург, 2020. – С. 157-167.

58. *Бочкова, Т.* Романтическая органная соната в пересечении композиторских судеб: монография / Т. Бочкова. – Нижний Новгород: изд-во ННГК им. М. И. Глинки. –135 с.

59. *Бочкова, Т.* Сольная органная соната в творчестве К. Ф. Э. Баха: между барокко и классицизмом / Т. Бочкова. // 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_Bochkova_CPE_Bach_organ%20%281%29.pdf. Текст : электронный.

60. *Бочкова, Т.* Три органные сонаты Ж.-Н. Лемменса: эпизод из «жизни» жанра / Т. Бочкова. // «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.

61. *Бочкова, Т.* Удивительный альянс: итальянский орган и опера в XIX веке / Т. Бочкова. // Диалектика классического и современного в музыке: новые векторы исследования: сборник статей. – Нижний Новгород : изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2021.– С. 372-379.

62. *Бочкова, Т.* Ф. Мендельсон и А. Г. Риттер – пересечение органных судеб / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 3 (45). – С. 9-13.

63. *Бочкова, Т.* Феномен бахианства в музыкальной культуре / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 2 (32) . – С. 19-22.

64. *Бочкова, Т.* Феномен итальянского «театрального органа» и творчество Падре Давиде да Бергамо / Т. Бочкова. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 5 (21). – С. 21-26.

65. *Бочкова, Т.* Формирование бахианских тенденций в итальянской музыкальной культуре и педагогике XIX столетия / Т. Бочкова. // Образование в сфере искусства. – 2021. – № 2 (18). – С. 5-12.

66. *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: изд-во «Грамота». – 2017. – № 3 (77). – С. 31-34.

67. *Браудо, И.* О клавирной и органной музыке / И. Браудо. – Л.: Советский композитор, 1976. – 152 с.

68. *Брянцева, В.* Рамо Ж.Ф. / В. Брянцева. // Музыкальная энциклопедия. URL: http://www.enc-dic.com/enc_music/Ramo-ZH-F-5987.html (дата обращения: 08.06.2017) / В. Брянцева. – Текст : электронный.

69. *Бурундуковская, Е.* Органно-клавирная музыка Италии (конец XVI-первая половина XVII века) / Е. Бурундуковская. – Казань: изд-во Казанской гос. консерватории, 2007. – 282 с.

70. *Бурундуковская, Е.* Хоральная партита в творчестве И.С. Баха и его предшественников / Е. Бурундуковская. // Музыка. Искусство. Наука. Практика. – 2020. – 3 (31). – С. 9-21.

71. *Варунц, В.* Музыкальный неоклассицизм / В. Варунц. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.

72. *Васильева, А.* Народно-историческая и культурная основа польского танца / А. Васильева. // Вестник Академии Русского балета. – 2009. –№ 1 (21). – С. 113–131.

73. *Вельфлин, Г.* Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин: пер. с нем. А. Франковского. – СПб : Мифрил, 1994. - 427 с.

74. *Власов, В.* Романтическая константа в истории культуры и внестилевая романтическая архитектура // Электронный научный журнал «Архитектон: известия вузов». –УралГАХА, 2014. – № 48. – С. 5-12. URL: archvuz.ru/PDF/%23%2048%20PDF/ArchPHE%2348pp5-12Vlasov.pdf (дата обращения – 13.03.2017). – Текст: электронный.

75. *Вольфрум, Ф.* Иоганн Себастиан Бах : предисловие Е. Браудо. / Ф. Вольфрум. – М. : Книга по требованию, 2013. – 314 с.

76. *Ворбс, Г.* Мендельсон / Г. Ворбс.– М. : Музыка, 1966. – 319 с.

77. *Габай, Ю.* Органное искусство Баха / Ю. Габай. // Рассказы о музыке и музыкантах: вып. 2. – М., Л. : Советский композитор, 1977. – С. 22-43.

78. *Габитова, Р.* Философия немецкого романтизма / Р. Габитова. // – М. : Наука, 1989. – 160 с.

79. *Гардинер, Д.* Музыка в небесном граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Д. Гардинер; пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. – М.: Rosebud Publishing, 2019. – 927 с.

80. *Голдобин, Д.* Лютневая канцона в Италии, 1593–1640 / Д. Голдобин. // Старинная музыка. – 2014. – № 1 (63). – С. 11-22.

81. *Горюхина, Н.* Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – Киев : Музична Україна, 1970. – 318 с.

82. *Диденко, Н.* Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV-XVIII веков: автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / Н. Диденко. – Ростов-на-Дону, 1995. – 24 с.

83. Документы о жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. – URL: http://topreferat.znate.ru/pars_docs/refs/60/59015/59015.pdf. (дата обращения: 18.04.2013, 98). – Текст: электронный.

84. *Доможирова, Е.* Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX : дисс … канд. иск : 17.00.02 / Е. Доможирова. – СПб, 2003. – 201 с.

85. *Друскин, М.* Иоганн Себастьян Бах / М. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 381 с.

86. *Друскин, М.* Зарубежная музыкальная историография. М. : Музыка, 1994. – 63 с.

87. *Друскин, М.* Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков; ред-сост. Л. Ковнацкая / Друскин М. Собрание сочинений: Т. 1. – СПб. : Композитор, 2007. – С. 323.

88. *Друскин, М.* Швейцер и начало века / М. Друскин. Очерки. Статьи. Заметки. – Л. : Советский композитор, 1987. – С.132-136.

89. *Друскин, М.* Шпитта / М. Друскин. // Очерки. Статьи. Заметки. – Л. : Советский композитор, 1987. – С. 129-132.

90. *Дулат-Алеев, В.* Джон Стэнли и английская музыка середины XVIII века (к 300-летию со дня рождения) / В. Дулат-Алеев. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. : вып. 1. – 2012. – С. 233-237.

91. *Евдокимова, Ю.* Органные хоральные обработки Баха; ред-сост. Т. Ливанова, В. Протопопов / Ю. Евдокимова. // Русская книга о Бахе. – М. : Музыка, 1986. – С. 222-248.

92. *Евдокимова, Ю.* Становление сонатной формы в предклассическую эпоху / Ю. Евдокимова // Вопросы музыкальной формы: В.2. – М. : Музыка, 1972. – С. 98-138.

93. *Епишин, А*. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната / А. Епишин. – СПб. : Композитор, 2006. – 148 с.

94. *Жирмунский, В*. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Типография Т-ва А.С. Суворина, 1914. – 207 с.

95. *Зайцева, Л*. Французская органная месса на cantus firmus «Cunctipotens Genitor Deus» (от П. Аттеньяна до Н. де Гриньи) / Л. Зайцева : автореф. дис. …канд. иск. : 17.00.02 / Л. Зайцева. – Ростов-на-Дону, 2020.

96. *Зандер, М*. Филипп Вольфрум / М. Зандер. // Орган. 2010, № 1 (5). – С. 26-28.

97. *Зандер, Н.* Органное творчество Макса Регера в аспекте биографических, органоведческих и исполнительских проблем : дисс. …канд. иск. : 17.00.02 / Н. Зандер. – Нижний Новгород, 2006. – 200 с.

98. *Захарова, О.* Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца / О. Захарова. // Из истории зарубежной музыки: сборник статей: вып 4; ред-сост. С. Питина. – М. : Советский композитор. – М., 1980. – С. 55-80.

99. *Захарова, О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII-первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. Захарова. – М: Музыка, 1983. – 77с.

100. *Зейфас, Н.* Заметки об эстетике западноевропейского барокко / Н. Зейфас. // Советская музыка. – 1975. – №3. – С. 99-112.

101. *Зейфас, Н.* Concerto grosso в музыке барокко / Н. Зейфас. // Проблемы музыкальной науки : вып. 3. – М. : Музыка, 1975. – 379-406 с.

102. *Зенкин, К.* Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века / К. Зенкин. //Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи: вып. 5. – Ростов-на-Дону, 2013. – С. 69-86.

103. *Зоннентайль, Ю.* Бах – Берлин – Миддельшульте: «Трилогия» / Ю. Зоннентайль. // Органное искусство. В.1. М. : РАМ им. Гнесиных, 2010. – С. 43-56.

104. *Иванова, М.* Хиндемит и орган / М. Иванова. // Органное искусство. - Вып. 4. – М.; СПб : Канон, 1997. – С. 66-82.

105. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков: учебное пособие / Л. Березовская и др. : ред. М. Воинова, Е. Кривицкая. – М.: изд-во ООО «Музиздат», 2008. – 839 с.

106. *Имбер, Ж.-П.* Преподавание органа в Парижской Schola Cantorum: столетняя традиция / Ж.-П. Имбер. // Органное искусство : вып. 1. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 2010. –С. 160-167.

107. *Калашникова,* Т. Луи Вьерн и его органное творчество : дис. … канд. иск. : 17.00.02 / Т. Калашникова. – М., 2009. – 214 с.

108. *Кванц,* И. Опыт наставлений в игре на флейте / И. Кванц; пер. с нем. Е. Петелина и М. Куперман. – СПб. : Издание фестиваля EARLYMUSIC, 2013. – 387 с.

109. *Келлер, Г.* Органные произведения Баха / Г. Келлер; пер. с нем. И. Тимеровой – Казань : изд-во Казанской гос. консерватории, 2008. –357 с.

110. *Кириллина, Л.* Бах – сын Баха // Карл Филипп Эмануэль Бах: К 300-летию со дня рождения. – М. : НИЦ «Московская консерватория». – С. 7-12.

111. *Кириллина, Л.* Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х тт.; Т. 1 / Л. Кириллина. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 535 с.

112. *Кириллина, Л.* Галантность и чувствительность в музыке XVIII века / Л. Кириллина. // Гётевские чтения 2003. – М. : Наука, 2003. – С. 9-26.

113. *Кириллина, Л.* К истории бахианства в классическую эпоху / Л. Кириллина. – URL: http//: 21israel-music.com›bach_classic.htm. (дата обращения – 01.09.2016). – Текст : электронный.

114. *Кириллина, Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. – М. : изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1996 – 189 с.

115. *Кириллина, Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в.: Часть 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 224 с.

116. *Кириллина, Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в.: Часть 3. Поэтика и стилистика / Л. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 376 с.

117. *Кириллина, Л.* Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. – М. : Музыка, 1996. – 192 с.

118. *Кириллина, Л.* Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена / Л. Кириллина. // Музыкальный язык, жанр, стиль:

Проблемы теории и истории: Сб. научных трудов. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1987. – С. 95-114.

119. *Климовицкий, А*. Культура памяти и память культуры / А. Климовицкий. // И. Брамс. Черты стиля. Сборник статей. – СПб. – 1992. – С. 238-268.
120. *Климовицкий, А*. Музыкальный текст, исторический контекст и проблемы анализа музыки / А. Климовицкий. // Советская музыка. – 1989. – № 4. – С. 70-81.
121. *Ковнацкая, Л.* Английская музыка XX века / Л. Ковнацкая. – М. : Советский композитор, 1986. – 216 с.
122. *Конен, В*. Театр и симфония / В. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 291 с.
123. *Копчевский, Н.* Клавирная музыка. Вопросы исполнения / Н. Копчевский. – М . Музыка, 1986. – 95 с.]
124. *Коробейников С.* Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма : автореф. дисс. … канд. иск. : 17.00.02 / С. Коробейников. - Новосибирск, 2001. - 24 с.
125. *Коробова, А.* Б. В. Асафьев и отечественная теория музыкальных жанров / А. Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 4 (25). – С. 142-150.
126. *Коробова, А.* Была ли у Б. В. Асафьева теория музыкальных жанров? / А. Коробова // Тридцать три этюда о музыке : Liber amicorum : сборник статей. – Екатеринбург : УГК им. М. П. Мусоргского, 2015. – С. 17-38.
127. *Коробова, А.* Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени / А. Коробова // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1 (2013). – С. 233-237.
128. *Коробова, А.* Теория жанров в музыкальной науке : история и современность : исследование / А. Коробова., М. : НИЦ «Московская консерватория», 2007. – 173 с.
129. *Кофанова, Е.* Английские органы и жанры орагнной музыки XVI-первой половины XVII столетия / Е. Кофанова. // Старинная музыка:

практика, аранжровка, реконструкция: материалы научно-практической конференции. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 1999. – С. 134-139.

130. *Крейнина, Ю.* Заметки о Максе Регере / Ю. Крейнина. // Советская музыка. – 1973. – № 12.- С. 94-101.
131. *Крейнина, Ю.* К проблеме стиля Макса Регера / Ю. Крейнина. // Из истории зарубежной музыки : вып. 3. – М., 1979. – С. 106–127.
132. *Крейнина, Ю.* Макс Регер. Жизнь и творчество / Ю. Крейнина. - М. : Музыка, 1991. - 203 с.
133. *Крейнина, Ю.* Регер и мастера XX века / Ю. Крейнина. // Проблемы австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. трудов; вып. 70. - М. : МГПИ им. Гнесиных, 1983. – С. 25-33.
134. *Кривицкая, Е.* А. Кавайе-Коль и его современники / Е. Кривицкая. // К столетию органа Большого зала Московской консерватории. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского : вып. 41. – М.: МГК им. П. И. Чайковского. – 2002. – С. 41-51.
135. *Кривицкая, Е.* История французской органной музыки / Е. Кривицкая. – М. : Композитор, 2010. – 355 с.
136. *Кривицкая, Е.* Орган и литургия во Франции на рубеже XIX-XX веков / Е. Кривицкая. // Органное искусство : вып. 4. – М.; СПб. : Канон, 1997. – С. 82-87.
137. *Кривицкая, Е.* Французская органная регистровка: текст, контекст и подтекст / Е. Кривицкая. // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: материалы научно-практической конференции. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 129-133.
138. *Кривицкая, Е.* Французские органная соната и симфония / Е. Кривицкая. // Музыкальная академия. – 2017. – № 2. – С. 106-108.
139. *Курт, Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера; пер. с нем. М. Этингера / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – 552 с.

140. *Кюрегян, Т. О форме фуги : полифоническое / неполифоническое* / Т. Кюрегян. // Проблемы и методы изучения старинной музыки : сборник статей по материалам международной конференции 4-5 декабря 2014 года. – СПб. : Скифия-принт, 2019. – С. 144-192.
141. *Кюрегян, Т.* Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян : 2-е изд. – М. : Композитор, 2003. – 312 с.
142. *Лангле, М.-Л.* Класс органа Парижской консерватории / М.-Л. Лагле. // Орган. - 2010. – № 3. - С. 40-42.
143. *Ландовска, В.* О музыке / В. Ландовска. – М. : Радуга, 1991. – 438 с.
144. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Левая, О. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – 448 с.
145. *Лепнурм, Х.* История органа и органной музыки / Х. Лепнурм. – Казань: изд-во Казанской гос. консерватории, 1999. – 171 с.
146. *Ливанова, Т.* Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.
147. *Ливанова, Т.* Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1980. – 287 с.
148. *Лихачев, Д.* Литература – реальность - литература / Д. Лихачев. // Избранные работы: в 3 т. : Т.3. – Л. : Худож. лит. Ленигр. отд., 1987. – С. 519 с.
149. *Лихачев, Д.* Развитие русской литературы X-XVII веков: эпохи и стили / Д. Лихачев. – Л. : Наука, Ленигр. отд., 1973. – 254 с.
150. *Лобанова, М.* Барокко: связь и разрыв времен / М. Лобанова. // Советская музыка. – 1981. – № 6. – С.116-120.
151. *Лобанова, М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: монография / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 322 с.
152. *Лобанова, М.* Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого барокко // Генрих Шютц: сб. статей. – М. : Москва, 1985. – 304 с.

153. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова. - М., СПб: ЦГИ. Университетская книга, 2015. – 206 с.

154. *Мазель, Л.* Строение музыкальных произведений: 2-е изд. доп. и перераб. / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.

155. *Малина, Н.* Трижды рожденный (к столетию органа «A. Cavaillé-Coll» Большого зала Московской консерватории) / Н. Малина. // К столетию органа Большого зала Московской консерватории. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского : вып. 41. – М. : МГК им. П. И. Чайковского. – 2002. – С. 6-35.

156. *Манн, Т.* Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма / Т. Манн. // Собрание сочинений: в 10 т. - М.: Госполитиздат, 1960. - Т. 9. – С. 487-606.

157. *Марек, Дж.* Рихард Штраус. Последний романтик / Дж. Марек. - М.: Центрполиграф, 2002. - 397 с.

158. *Марихина, Л.* Клавирное творчество Иоганна Кунау (1660-1722) в контексте его эстетических воззрений: автореф. дисс. … канд. иск. : 17.00.02/. - СПб., 2004. - 20 с.

159. *Масгрейв, М.* Интеллектуальный мир Брамса / М. Масгрейв // Музыкальная академия. – 1998. – № 1. – С. 188-196.

160. *Махов, А.* Музыка и музыкальное в духовной культуре немецкого романтизма / А. Махов. // История немецкой литературы. Новое и новейшее время / под ред. Е. Дмитриевой, А. Маркина, Н. Павловой. - М.: РГГУ, 2014. - С. 380-392.

161. *Мильштейн, Я.* Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1973. – С. 76-118.

162. *Михайлов, А.* Архитектура как застывшая музыка / А. Михайлов. // Лики культуры: Альманах. Музыка души и музыка слова. - М. : РАН, 1995. - С. 37-45.

163. *Михайлов, А.* Языки культуры / А. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 912 с.
164. *Михайлов, М.* О классицистских тенденциях в музыке XIX - начала XX века / М. Михайлов. // Вопросы теории и эстетики музыки: вып.2 - Л.,1963. - С.146-180.
165. *Михайлов, М.* Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. - Л. : Музыка, 1981. - 264 с.
166. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие / под общ. ред. Т. Цытович: кн. 1. – М. : Музыка, 1975. — 511 с.
167. Музыкальная эстетика Германии XIX века: Т.1-2. – М., 1981-1982.
168. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. текстов и общая вступ. статья В. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.
169. *Назайкинский, Е.* Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
170. *Назайкинский, Е.* Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
171. *Насонова, М.* Практическая деятельность северонемецкого органиста XVII века / М. Насонова. // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: материалы научно-практической конференции. – М. : Изд-во Московской гос. консерватории, 1999. – С. 117-128.
172. *Насонова, М.* Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / М. Насонова. – М., 1994. – 28 с.
173. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше : пер. с нем. Г. Бергельсона. – СПб. : Художественная литература, 1993. – 230 с.
174. *Носина, В.* Музыкальная риторика в клавирных сонатах К. Ф. Э. Баха / В. Носина. // К. Ф. Э. Бах. К 300-летию со дня рождения. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2017. – 88-99.

175. *Нюренберг, А.* Мендельсон как органист / А. Нюренберг. // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран. Казань: КГК им. Н. Жиганова, 2003. - С. 153-189.

176. *Нюренберг, А.* Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства : дисс … канд. иск.: 17.00.02 / А. Нюренберг. – Казань : КГК им. Н. Жиганова, 2004. – 224с.

177. *Нюренберг, А.* Органное творчество Мендельсона. Рождение романтической органной сонаты / А. Нюренберг. // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран. Казань: КГК им. Н. Жиганова, 2003. – С. 190-213.

178. *Остроумова, Н.* Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи барокко / *Н. Остроумова.* – М. : Литературное агентство «Прест», 2003. – 208 с.

179. *Палажченко, И.* Инструментальная фантазия XVII—XVIII веков (генезис и пути развития): автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.03 / И. Палажченко. – М., 1992. – 24 с.

180. *Паникова, Е*. И. Ф. Рейхардт – спутник И.В. Гете / Е. Паникова. – М. : Канон, 2017. – 333 с.

181. *Паникова, Е.* Музыкант-писатель И.Ф. Рейхардт о К.Ф.Э. Бахе / Е. Паникова // К. Ф. Э. Бах. К 300-летию со дня рождения. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2017. – С. 31-42.

182. *Панов А., Розанов И.* Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма / А. Панов, И. Розанов // Вестник Санкт-Петербургского университета : Серия Искусствоведение. Серия 15. Вып. 4. – 2011. – С. 3-59.

183. *Панов А., Розанов И.* Старинная музыка: параллельные миры теории и практики / А. Панов, И. Розанов. // Термины, понятия и категории в музыковедении: материалы IV международного конгресса Общества теории музыки. – Казань: КГК им. Н. Жиганова, 2021. – С. 376-384.

184. *Панов А.* Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма / А. Панов. – Казань: КГК им. Н. Жиганова, 2003. – 592 с.

185. *Панов А., Розанов И.* Феноменология VS концептуализация: о терминосистеме исторически информированного исполнительства / А. Панов, И. Розанов // Старинная музыка. – 2017. – № 1 (75). – С. 20-25.

186. *Попова, Е.* Искусство Я. П. Свелинка: музыкальная теория и практика на границе эпох / Е. Попова // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: материалы научно-практической конференции. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 99-110.

187. *Попова, Е.* Поэтика заимствованных смыслов в художественной системе Брамса / Е. Попова // И. Брамс. Черты стиля: Сб. статей. – СПб. : СПБГК, 1992. – С. 216-237.

188. *Поризко Е.* К вопросу о взаимодействии сонатной формы и фуги в органных сонатах Op. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди / Е. Поризко // Вестник СПбГУ: Сер. 15. Вып. 3. – 2012. – С. 47-56.

189. *Проблемы музыкального романтизма*: сб. научных трудов / Отв. Ред. А. Порфирьева. – Л. : ЛГИТМИК, 1987. – 142 с.

190. *Продьма, Т.* Старинная токката: историяи теория жанра / Т. Продьма. – Алматы, 2009. – 235 с.

191. *Протопопов, В.* История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII-XIX веков / В. Протопопов. – М. : Музыка, 1965. – 616 с.

192. *Протопопов, В.* История сонатной формы. Сонатная форма в западноевропейской музыке конца XVIII-1-й половины XIX века / В. Протопопов. – М. : Музыка, 2013. – 191 с.

193. *Протопопов, В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI-начала XIX века / В. Протопопов. – М. : Музыка, 1979. – 327 с.

194. *Протопопов, В.* Принципы музыкальной формы И. С. Баха: очерки / В. Протопопов. – М. : Музыка, 1981. – 355 с.

195. *Протопопов, В.* Ричеркар и канцона в XVI-XVII веках и их эволюция / В. Протопопов. // Вопросы музыкальной формы: в. 2. – М., 1972. – С. 5-54.

196. *Пылаев, М.* К теории и истории сонатной формы конца XVIII - начала XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / М. Пылаев. – М., 1993. – 24 с.

197. *Раабен, Л.* Музыка барокко // Вопросы музыкального стиля: сб. статей. – Л. : Музыка, 1978. – С. 4-11.

198. *Раабен, Л.* Система, стиль, метод // Критика и музыкознание. – Л. : Музыка, 1975. – С. 76–93.

199. *Раабен, Л.* Стилевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890-1917 годов // Вопросы теории и эстетики музыки: вып.12. – Л. : Музгиз, 1973. – С. 3–60.

200. *Райскин, Й.* Между старым и новым: романтика старины в творчестве Игнаца Мошелеса (1794-1870) / Й. Райскин. // Александр Наумович Должанский. К 100-летию со дня рождения. – СПб. : Сударыня, 2008. – С. 375-382.

201. *Регер, М.* О модуляции / М. Регер : пер. и предисл. П. Рязанова. – Л. : Тритон, 1926. – 31 с.

202. *Регер, М.* Упадок и возрождение музыки / М. Регер. // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / ред., сост. и коммент. И. Нестьева. – М. : Музыка, 1975. – С. 32-38.

203. *Рогожина, Н.* Сезар Франк / Н. Рогожина. – М. : Советский композитор, 1969. – 266 с.

204. *Ройзман, Л.* Орган в истории русской музыкальной культуры. – М. : Музыка, 1979. – 374 с.

205. *Ручьевская, Е.* Классическая музыкальная форма : учебник по анализу / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор. – 268 с.

206. *Сапонов, М.* Основоположник баховедения / М. Сапонов. // И. Н. Форкель. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М. : Классика XXI, 2018. – С. 112-113.

207. *Семыкин, В.* Одночастная фортепианная соната XIX-первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты : автореф. дисс. канд. иск. : 17.00.02 / В. Семыкин. – М., 2017. – 24 с.

208. *Скребков, С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 446 с.

209. *Сменд, Ф.* Лютер и Бах / Ф. Сменд. // Органное искусство : вып. 3. – М., 1995. – С. 16-46.

210. *Смирнова Т.*, Сорочинкая Т. Итальянская соната в середине XVII века / Т. Смирнова, Т. Сорочинская. // Вестник музыкальной науки. – 2018, № 1 (19). – С. 63-73.

211. *Соколов, О., Евдокимова, А.* Из истории форм европейской музыки XVII-XIX веков: учебное пособие / О. Соколов, А. Евдокимова. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2016. – 68 с.

212. *Соколов, О.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. Соколов. – Н. Новгород: изд-во Нижегородского гос. университета им. Н. И. Лобачевского, 1994. – 218 с.

213. *Соллертинский, И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И. Соллертинский. – М. : Музгиз, 1962. – 48 с.

214. *Сохор, А.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор. // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сборник статей / Сост. и автор предисл. Л. Раппопорт. –М., Музыка, 1971. – С. 292 – 309.

215. *Сохор, Д.* Эстетическая природа жанра в музыке / Д. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.

216. *Стуколкина, С.* Соната для клавира и фортепиано в творчестве композиторов Австрии второй половины XVIII-начала XIX веков : дис. … канд. иск. : 17.00.02 / С. Стуколкина. – М., 2002. – 200 с.

217. *Сусидко, И.* Итальянская церковная музыка XVIII века: о стилях, жанрах и региональных традициях / И. Сусидко. // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2015. – № 2. – С . 12-25.

218. *Суслова, А.* Александр Гильман – жизнь и творчество : дис. … канд. иск. : 17.00.02 / А. Суслова. – М., 2012. – 189 с.

219. *Теплова, А.* В поисках жанровых границ мотета (по следам монографии Джулии Камминг) / А. Теплова // Журнал Общества теории музыки. – 2021. – № 3 (35). – С. 31-45. – URL : http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2021_3_%2835%29_4_Teplova_Cumming_Du_Fay.. Pdf (дата обращения – 30.01.2022). – Текст : электронный.

220. *Ткаченко, Е.* Клавирные сонаты Ф. Э. Баха: у истоков классического стиля (К вопросу жанровых взаимодействий) / Е. Ткаченко. // Южно-российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2 (7). – С. 15-18.

221. *Федосова, Э.* К постановке проблемы «Барокко-классицизм» / Э. Федосова. // Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных: Вып.84. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1968. – С. 5-20.

222. *Фелькль, Г.* Кристиан Финк – педагог и творец органных композиций / Г. Фелькль. // Органное искусство: вып. 1. Избранные материалы конференций «Гнесинские органные чтения». – М. : изд-во РАМ им. Гнесиных, 2010. – С. 56-60.

223. *Фиденко, Ю.* Богословское содержание Мессы и «musica sacra» / Ю. Фиденко. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2014. – № 1. – С. 153-164.

224. *Флорос, К.* Популярность Брамса / К. Флорос. // Музыкальная академия. – 1998. – № 1. – С. 173-177.

225. *Форкель, И.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И. Форкель : пер. В. Ерохин. – М. : Классика–XXI., 2008. – 144 с.

226. *Хиндемит, П.* И. С. Бах. Обязывающее наследие / П. Хиндемит. // Советская музыка. – 1973. – № 11. – С. 101-109.

227. *Холопова, В.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В. Холопова. 2-е изд. испр. – СПб. : Лань, 201. – 496 с.

228. *Холопов, Ю.* Введение в музыкальную форму / Ю. Холопов. – М. : МГК им. П.И. Чайковского. – 2006. – 431 с.

229. *Холопов, Ю.* Концертная форма у Баха / Ю. Холопов. // О музыке. Проблемы анализа. – М. : Советский композитор, 1974. – С. 119-149.

230. *Цахер И.* Фуга сквозь призму эстетики романтизма. Мендельсон. Шуман. Лист / И. Цахер. – М. : Музыка, 2020. – 199 с.

231. *Цуккерман, В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

232. *Чебуркина, М.* Французское органное искусство барокко / М Чебуркина. – Paris : Natives, 2013. – 847 с.

233. *Чегодаев, А.* Наследники мятежной вольницы / А. Чегодаев. – М. : Искусство, 1989. – 304 с.

234. *Чередниченко, Т.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. – М. : Музыка, 1989. – 223 с.

235. *Чинаев, В.* Композитор – интерпретатор – нотный текст: парадоксы романтического исполнительского искусства / В. Чинаев // Вестник Санкт-Петербургского университета: Серия Искусствоведение. Серия 15. Вып. 4. – 2011. – С. 59-72.

236. *Чинаев, В.* «Чувствительный стиль К. Ф. Э. Баха: от территории парадокса к «новым землям» / В. Чинаев. // Карл Филипп Эмануэль Бах. К 300-летию со дня рождения. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2017. – С. 55-77.

237. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах: изд. 4-е, испр. / А. Швейцер : пер. с нем. Я. Друскин, Х. Стрекаловская. – М. : Классика –XXI, 2002. – 816 с.

238. *Шинкарева, М.* Взаимодействие формообразующих принципов фуги и сонаты в камерно-инструментальной музыке Бетховена (к проблеме полифонической сонатности) : автореф. дис. … канд. иск : 17.00.02 / М. Шинкарева. - М., 1992. – 20 с.

239. *Шуман, Р.* Органный вечер Мендельсона / Р. Шуман. // Избранные статьи о музыке / пер. В. К. Житомирский. - М. : Музгиз, 1956. – С. 92-93.

240. *Шуман, Р.* Шесть прелюдий и фуг для фортепиано Ф. Мендельсона-Бартольди ор.35 / Р. Шуиан. // Избранные статьи о музыке / пер. В. Житомирский. - М. : Музгиз, 1956. – С. 85-86.

241. *Эскина, Н.* Букстехуде и немецкое барокко / Н. Эскина : науч. редактор Н. Олесова. – Самара : изд-во Самар. гос. ун-та, 1992. – 126 с.

242. *Эскина, Н.* Принцип «комментирования» и хоральная обработка Барокко / Н. Эскина. // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII - XVII вв.): сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных: вып. 65. – М. : ГМПИ, 1983. – С. 113-132.

243. *Эссель, Ю.* Соната и хорал: о синтезе форм в органных сонатах Мендельсона / Ю. Эссель. // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 43-45.

244. *Южак, К.* К поэтике фуги И.С. Баха / К. Южак. // Теория фуги: Сборник научных трудов. – Л. : Изд-во ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. – С. 136-164.

245. *Юшкевич, Е.* К. Ф. Э. Бах и его книга / Е. Юшкевич. // К.Ф.Э. Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга 1. 1753 г. Перевод и комментарии Евгении Юшкевич. http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id25/Bach_klavir.PDF. - (дата обращения - 27.04.2020). – Спб. : Earlymusic Publishing House, 2005. – 172 с.

246. *Ярустовский, Б.* Сюиты Баха для клавира. - М.; Л. : Музгиз, 1947. – 54 с.

ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

247. *Anthony, J.* Charles-Marie Widor's symphoxies pour orgue: Their artistic context and cultural antecedents : diss. Doctor of Musical Arts / J. Anthony. – Rochester, New York: University of Rochester, 1986. – 285 p.
248. *Antonicek, Th., Williams, B.* Ziani, Marc'Antonio / Th. Antonicek, B. Williams. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Vol. 2.– London, 2001. – P. 647.
249. *Apel, W.* The History of Keyboard Music to 1700 / W. Apel. – Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. - 1971. - 880 p.
250. *Aprahamian, F.* The Organ Sonatas of Josef Rheinberger / F. Aprahamian // The Organ. – 2014. – Vol. 93. – P. 30-41.
251. *Austin, M.* An exploration into the integration of opposites / M. Austin.– URL: http: // michaelaustin.dk>ESW/Files/Jo_Rheinb.doc (Дата обращения: 02.02.2015). Текст : электронный.
252. *Barone, M.* Historic Organs of Poland / M. Barone. – S. l. : American Public Media. – 2015. P. 15 – URL: https://pipedreams.publicradio.org/pdf/2015tourbook.pdf (дата обращения : 12.02.2019). Текст : электронный.
253. *Basevi B., Nottoli, M.* Expo Bologna 1888. L'Esposizione Emiliana nei documenti delle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna / B. Basevi, M. Nottoli. – Bologna: Bolonia University Press, 2015. – 44 p.
254. *Beckmann, K.* Introduction and Revisionsbericht. In Theophile Andreas Volckmar. Sämtliche Orgelwerke. Meister der norddeutschen Orgelschule / hrsg. Klaus Beckmann : Bd. 18.– Mainz : Schott, 2009. – P. 4-5; 59-60.
255. *Bell, M.* Organ Music Review: Johann Ludwig Krebs Six Sonatas / M. Bell. // Organists' Review. – 2015. – Vol. 101, No. 3. – P. 63.

256. *Berg, D.* C. P. E. Bach's Organ Sonatas A Musical Offering for Princess Amalia / D. Berg. // Journal of the American Musicological Society. – Vol. 51. – No. 3 (Autumn, 1998). – P. 477-519.

257. *Berg, D.* Preface // C. P. E. Bach – The Solo Keyboard Music. Vol. 23. Sonatas from 1750–58 and other pieces : [CD] / M. Spànyi (Clavichord: BIS Records AB, 2011. – 24 p.

258. *Bertoglio, Ch.* Instructive editions of Bach's Wohltemperirtes Klavier: an Italian perspective: PhD dissertation : University of Birmingham / Ch. Bertoglio, 2012. – 447 p.

259. *Bittmann A.* Reconciling God and Satan: Max Reger's Phantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H, Op. 46 / A. Bittman. //Journal of Musicology. 2001. – № 18. – P. 490-515.

260. *Blakely, R.* Wolfrum: Organ Sonatas 1, 2, 3 //American Record Guide / R. Blakely. – 2005. – Vol. 68, No. 6. – P. 225-226.

261. *Blakeney, La W. A.* A. G. Ritter as Organ Comoser: PhD. diss. : University of Texas / La W. A. Blakeney. – Austin, 1988. – 565 p.

262. *Bochkova, T.* Zur Geschichte der Orgelausbildung in Russland / T. Bochkova. // Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik. Sinzig, 2010. – P. 47-49.

263. *Bosio, M.* Il principe degli organisti / M. Bosio. – URL: http://www.vincenzopetrali.it (дата обращения: 09.01.2022). Текст : электронный.

264. *Bossi, Marco Enrico* – URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-enrico-bossi_%28Dizionario-Biografico%29/ (дата обращения – 19.02.2022). Текст : электронный.

265. *Bötel, F.* Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37 / F. Bötel. – München; Salzburg : E. Katzbichler, 1984. – 134 S.

266. *Botschkowa, T.* Musik kennt keine Grenzen / T. Botschkowa. // Musica sacra : 112 Jahrgang – Heft 6. – 1992. – November / Dezember. – S. 492.

267. *Boyd, M.* Bach : 3-rd ed / M. Boyd. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 312 p.

268. *Brandazza, E.* Der Orgelkomponist und Orgelvirtuose Marco Enrico Bossi (1861-1925) / *E. Brandazza.* // Musik und Gottesdienst – 62 Jahrgang, 2008. – S. 196-213.

269. *Brotbeck, R.* Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse / R. Brotbeck. – Wiesbaden : Carus Verlag, 1988. – 135 S.

270. *Burgoyne, S.* The Five Organ Sonatas of Charles Villiers Stanford (1852-1924) / S. Burgoyne. // The Diapason. – 2016. – Vol. 107 – No. 8. – P. 20-23.

271. *Busch, H.* Die Orgelwelt Max Reger / H. Busch. // Zur Interpretation der Orgelmusik Max Reger/ Hrsg. von H.Busch. – Merseburger; Kassel, 1988. – 108 S.

272. *Busch, H.* Einige Beobachtungen zu den Orgelsonaten Mendelssohns / H. Busch. // Ars Organi. – 1988. – No. 2. – S. 63-66.

273. *Busch, H.* Einige Probleme des Regerspiels / H. Busch. // Zur Interpretation der Orgelmusik Max Reger/ Hrsg. von H. Busch. – Merseburger; Kassel, 1988. – 108 S.

274. *Busch, H.* Verzeichnis der Orgelwerke Max Reger / H. Busch. // Zur Interpretation der Orgelmusik Max Reger/ Hrsg. von H. Busch. – Merseburger; Kassel, 1988. – 108 S.

275. *Bussi, F.* Polibio Fumagalli / F. Bussi. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. Stanley Sadie : 2nd Edition : Band 7, London: McMillan Publishers. – 2001. – P. 29.

276. *Capocci, Filippo.* – URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-capocci_%28Dizionario-Biografico%29/ (дата обращения : 14.01.2021). Текст : электронный.

277. Capranica, Domenico. – URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-capranica_res-de199340-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/ (дата обращения : 13.08.2021). Текст : электронный.
278. *Chorzempa, D.* Julius Reubke. Life and Works: PhD. diss. : University of Minnesota / *D. Chorzempa*. – 1971. – 254 p.
279. *Clarke, M.* Music Reviews: Organ Music – «Four Sonatas» by Giovanni Battista Pescetti / M. Clarke. // Organists' Review. – 2010. – Vol. 96, No. 3. – P. 79.
280. *Collins, J.* Music Review: B. Galuppi: Centone di Sonate per Organo, Volumes 1 and 2 / J. Collins. // The Organ. – 2014. – Vol. 93. – P. 54.
281. *Collins, J.* Music Reviews: Johann Ludwig Krebs: Sechs sonaten für orgel, Klavier oder Cembalo / J. Collins. // The Organ. – 2011. – Vol. 90. – P. 63-64.
282. *Collins, J.* New Organ Music: "Giulio Cesare Arresti: Sonate da organo di variiAutori" / J. Collins. // The Diapason. – 2011. – Vol. 102, No. 4. – P. 18.
283. *Collins, P.* The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque / P. Collins. – London and New York : Routledge, 2016. – 255 p.
284. *Dahlhaus, K.* Nineteenth-Century Music / K. Dahlhaus : translated by J. Bradford Robinson. – Berkeley : University of California Press, 1989. – 417 pp.
285. *Del Buono, Gioanpietro*. – URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/gioanpietro-del-buono_(Dizionario-Biografico) (дата обращения: 27.07.2019). Текст : электронный.
286. *Della Ciaja*. – URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/azzolino-bernardino-della-ciaja_%28Enciclopedia-Italiana%29/// (дата обращения: 13.08.2021). – Текст : электронный.
287. Die Musik in Geschichte und Gegenwart / 29 Bd. 2. Aufl. – Kassel: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart: J.-B.-Metzler-Verlag, 2008.

288. *Dolmetsch, A.* Interpretation of the Music of the 17th and 18 th Centuries. – Mineola, New York: Dover Publications, INC, 2005. – 518 p.

289. *Dürr, A.* On the Earliest Manuscripts and Prints of Bach's Well Tempered Clavier in England / A. Dürr. // A Bach Tribute: Essays in Honor of Scheide W. / ed. Breinard P. and Robinson R. – Kassel: Bärenreiter; Chapell Hill: Hinshaw, 1994. – P. 121-134.

290. *Eigeldinger, J.-J.* Placing Chopin: reflections on a compositional aesthetic / J.-J. Eigeldinger. // Chopin studies. Vol. 2. – Cambridge University Press, 1994. – P. 102-140.

291. Evangelisches Kirchengesangbuch. – Dortmund, 1971. – 1295 S.

292. *Fenner, D.* Cavaillé-Coll and the Musicians: a Document Account of his first thirty Years in Organ Building : Vol. 1 / D. Fenner. – Raleigh: Sunbury Press, 1980. – P. 801.

293. *Freeman, D.* Lodovico Giustini and the Emergence of the Keyboard Sonata in Italy / D. Freeman. // Anuario Musical. – 2003 – no. 58. P. 111–138. – URL: http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/72/73 (дата обращения: 12.08.2019). – Текст : электронный.

294. *Frisch, W.* Reger's Bach and Historicist Modernism / W. Frisch. // 19th-Century Music. Vol. 25, No. 2-3 (Fall/Spring 2001-02). – Oakland: University of California Press. – P. 296-312.

295. *Frotscher, G.* Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. 2 volumes / G. Frotscher. – Berlin; Merseburg : Edition Merseburger, 1959. – 1338 S.

296. *Fuller, D.* Suite / D. Fuller. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / 2nd ed. London : Macmillan, 2001. Vol. XXIV. – P. 665–684.

297. *Gailit, M.* Julius Reubke and His Organ Sonata, the 94th Psalm, Part 1/ M. Gailit. // The Diapason 83. – 1992. – № 1. – P. 12-14.

298. Gdańsk Shakespeare Theatre. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Gdańsk_Shakespeare_Theatre (дата обращения: 17.01.2020). Текст : электронный.
299. *Gianturco, K.* Della Ciaja / K. Gianturco // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. Stanley Sadie. – 2nd Edition, Band IX, McMillan Publishers. – London, 2001. – P. 344.
300. *Gillespie, J.* Five Centuries of Keyboard Music / J. Gillespie. – Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1965. – 512 pp.
301. *Gitschmann, V.* Epigonalität in der deutschen Orgelmusik des 19 Jahrhunderts / V. Gitschmann. – Sinzig: Studio Verlag, 2009. – 304 S.
302. *Gjerdingen, R.* Music in the Galant Style / R. Gjerdingen. – Oxford and New York: Oxford University Press, 2007. – 528 pp.
303. *Grace, H.* Julius Reubke / H. Grace. // Grove's Dictionary of Music and Musicians. – Vol. VII, 5th ed., 10 vols. / ed. by Eric Blom. – New York, 1955. – 135 pp.
304. *Grace, H.* Rheinberger's Organ Sonatas / H. Grace. // The Musical Times. - Vol. 60. – No. 921 (Nov. 1, 1919). – P. 610-612+617-618.
305. *Grase, H.* The organ works of Rheinberger / H. Grase. – London : Novello and Co.; New York, The H.W. Gray Co,1925. – 130 pp.
306. *Großmann-Vendrey, S.* Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit / S. Großmann-Vendrey. – Regensburg : Bosse Verlag 1969. – 254 S.
307. *Gurgel, A.* Vorwort / A. Gurgel. // Ritter A.G. Sonate für die Orgel op. 19. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1993. – S. 2.
308. *Haas, B.* Regers Werk texte als Interpretationsansats / B. Haas. // Zur Interpretation der Orgelmusik Max Reger/ Hrsg. von H.Busch. – Merseburger; Kassel, 1988. – 108 S.
309. *Haffner, Johann Ulrich* // Grove music – Oxford Music Online – URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/97815

61592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012153 (дата обращения : 12.04.2020. Текст : электронный.

310. *Haupt, H.* Max Regers Orgelmusik – Ausdruck unsere Zeit / H. Haupt. // Max Reger. Festschrift. – Meiningen, 1974. – S. 37-46.
311. *Heartz, Dl.* Music in European Capitals: The Galant Style 1720–1780 / Dl. Heartz. – New York and London: Norton, 2003. – 1078 pp.
312. *Hehemann, M.* Max Reger / M. Hehemann. – München, 1911. – 141 S.
313. *Heinemann, M.* Luthers Geist aus Bachs Händen: Das Programm von Felix Mendelssohn Bartholdys Orgelmusik / M. Heinemann.// Die Orgelmusik Felix Mendelssohn Bartholdys. Studien zur Orgelmusik: Band 7. – 2018. – Bonn : Dr. J. Butz – Musikverlag. – S. 23-29.
314. *Heinemann, M.* Opus 65 und die Folgen. Orgelsonaten «nach» Felix Mendelssohn Bartholdy / M. Heinemann. // Die Orgelmusik Felix Mendelssohn Bartholdys. Studien zur Orgelmusik: Band 7. – Bonn : Dr. J. Butz – Musikverlag, 2018. – S. 165-177.
315. *Helms, S.* Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach / S. Helms. // Bach-Jahrbuch : Jh.57, 1971. – S-13-81.
316. *Herz, G.* Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik; zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829. – Kassel: Bärenreiter, 1935. – 104 S.
317. *Hess, K.* The Organ Sonatas of Carl Philipp Emanuel Bach / K. Hess. // The American Organist. – 2004. – Vol. 38, No. 10. – P. 78-82.
318. *Hick, B.* Benedetto Marcello: 12 sonatas Opus 2 / B. Hick. // The Organ. – 2015. – Vol. 94, No. 371. – P. 61.
319. *Hill, J.* W. Pescetti, Giovanni Battista / J. W. Hill. // The New Grove Dictionary of music and musicians. Oxford : University Press, 2001. – URL : https://cloud.mail.ru/public/3z5t/pbpfVRxTh (дата обращения – 26.03.2015). Текст : электронный.

320. *Hughes, M., Stradlings R.* The English Musical Renaissance, 1860–1940: Constructing and narional music. Second Edition / M. Hughes, R. Stradlings. – Manchtster, New York : Manchester University Press, 2001. – 330 pp.

321. *Johnson, C.* The Organ Sonatas of Félix Alexandre Guilmant / *C. Johnson*. – Northwestern University, 1973. – 138 p.

322. *Jones, R.* His Superior Ideas are the Consequences of Those Inferior Ones: Influence and Independence in Bach's Early Creative Development / *R. Jones.* // Understanding Bach. – 2008. – No. 3. – P. 31–38.

323. *Kalbeck, M.* Johannes Brahms: Bd. l-lV / M. Kalbeck. – Berlin, 1908-1915.

324. *Kalipp, W.* Alexandre Guilmant – ein französischer Orgelklassiker der Romantik / W. Kalipp. //Ars Organi, 59. Jhg., Heft 3, September, 2011. – S. 147-156.

325. *Kalkoff, A.* Das Orgelschaffen Max Reger / *A. Kalkoff*. – Kassel; Basel : Bärenreiter , 1950. – 84 S.

326. *Kubitscheck, R-B.* Anna Amalia / *R-B Kubitscheck.* // Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon : V. 28. – URL : https://web.archive.org/web/20100108182029/http://www.bautz.de/bbkl/a/anna_amalia_p.shtml (дата обращения – 30.07.2021). Текст : электронный.

327. *Laukvik, J.* Historical Performance Practice in Organ Playing: Part 2 / J. Laukvik. – Stuttgart : Carus-Verlag, 2010. – 318 p.

328. *Lemmens, J.-N.* //The New Grove Dictionary of Music and Mucicians. – URL : http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo (дата обращения: 15.12.2018). Текст: электронный.

329. *Lindner, A.* Max Reger: Ein Bild seines Jugend lebens und künstlerischen Werdens / A. Lindner. – Stuttgart : J. Engelhorns Nachf, 1922. – 329 S.

330. *Little, Wm.* A. Mendelssohn and Organ / Wm. Little. – Oxford: University Press, 2010. – 504 pp.

331. *Lohmann, L.* Preface // August Gottfried Ritter – Die vier Orgelsonaten: [CD] / L. Lohmann (Orgel) : IFO Classics Records, Saarbrücken, 2003. – 23 S.

332. *Lomann, L.* Studien zu Artikulazionsproblemen bei Tasteninstrument des XVI-XVIII Jahrhunderts / *L. Lomann.* – Bosse; Regenrsburg, 1982. – 90 S.

333. *Lorenzen, J.* Max Reger als Bearbeiter Bach / J. Lorenzen. // Schriftenreiche des Max-Reger-lnstitut Bonn-Bad Godesberg. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel , 1982. – 258 S.

334. *Mansfield, A.* Some Characteristics and Peculiarities of Mendelssohn's Organ Sonatas /A. Mansfield. // The Musical Quarterly. – 1917. – Vol. 3, No. 4 (Oct., 1917). – P. 562-576.

335. *Max Reger*: am Wendepunkt zur Moderne. Ein Bildband mit Dokumenten aus den Bestȁnden des Max-Reger-lnstitut / M. Reger. – Bonn : Bouvier, 1987. – 215 S.

336. *May, W.* Banchieri, Adriano / W. May // The New Grove Dictionary of music and musicians. Oxford : University Press, 2001. – URL : https://cloud.mail.ru/public/3z5t/pbpfVRxTh (дата обращения – 26.03.2015). Текст : электронный.

337. *Mersmann, H.* Angewandte Musikȁsthetik / H. Mersmann. – Berlin : M. Hesse, 1926. – 752 S.

338. *Metzler, W.* Romantischer Orgelbau in Deutschland / W. Metzler. – Ludwigsburg : E. F. Walcker,1965.– 133 S.

339. *Michopoulou, A.* Contrapuntal and Keyboard Idioms in the Artificioso Collection (1641) of Giovanni Pietro Del Buono : diss….. Doctor of Philosophy: Vol. 1 / A. Michopoulou.– Heslington : Department of Music University of York, 2006. – 183 pp.

340. *Miller, M.* Music Reviews: «Orgelsonaten» by Gustav Adolf Merkel / *M.* Miller. // The American Organist. – 1997. – Vol. 31, No. 11. – P. 78-79.

341. *Mongrédien, J.* French Music from the Enlightenment to Romanticism 1789-1830 / *J. Mongrédien*. – Portland, 1996. – P. 318.

342. *Monson, D.* Galuppi, Baldassare / D. Monson. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd ed. : 29 vols.; Vol. IX / ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. – L. Macmillan, 2001. – P. 483–489.
343. *Moser, H.* Orgelromantik / H. Moser. – Ludwigsburg, 1961. – 227 S.
344. *Newman, W.* A Checklist of The Earliest Keyboard «Sonatas» (1641-1738) / W. Newman. // Notes: Vol. 11, No. 2 (Mar., 1954). – P. 201-212.
345. *Newman, W.* The Sonata in the Baroque Era : 4rd ed. / W. Newman. – New York : W.W. Norton, 1983. – 476 pp.
346. *Newman, W.* / The Sonata in the Classic Era: 3rd ed. / W. Newman. – New York : W.W. Norton, 1983. – 933 pp.
347. *Nieden, H.-J.* Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum / H.-J.Nieden. – München, Salzburg : Musukverlag E. Katzbichler, 1976. – 286 S.
348. *Nieuwkoop, H.* The Interpretation of Reubke's "Sonate der 94 Psalm" / H. Nieuwkoop. // Proceedings of the Göteborg International Organ Academy. – Göteborg: Göteborg University, 1995. – P. 383-401.
349. *Ochse, O.* Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium / O. Ochse. – Bloomington: Indiana University Press, 1994. – 288 pp.
350. Organi Storici. – URL: http://www.provincia.bergamo.it/OrganiStorici/out/eng/storia.htm (дата обращения : 29.10.2018). Текст : электронный.
351. *Ottenberg, H.-G.* Carl Philipp Emanuel Bach / H.-G. Ottenberg.– Leipzig: Reclam, 1982. – 408 S.
352. *Owen, B.* The organ music of Johannes Brahms. Oxford: University Press. 2007. 208 p. – URL: https://books.google.ru/books?id=T2IwuzmHqNQC&dq=Philipp+Wolfrum.+organ+sonatas&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата обращения : 16.02.2020). Текст : электронный.

353. Padre Davide da Bergamo – URL: https://www.consbg.it/index.php/conservatorio/page-eccellenze/padre-davide-da-bergamo (дата обращения : 12.04.2020). Текст : электронный.
354. *Pape, M.* Mendelssohn Leipziger Orgelkonzert 1840 / M. Pape. – Wiesbaden, 1988. – 52 S.
355. *Petersen, B.* Choral und Lied. Die Sonate A-Dur op. 65 Nr. 3 / B. Petersen. // Die Orgelmusik Felix Mendelssohn Bartholdys. Studien zur Orgelmusik : Band 7.– Bonn: Dr. J. Butz – Musikverlag, 2018. – S. 112-121.
356. *Petersen, B.* Zur Entstehung von Felix Mendelssohn Bartholdys Orgelsonaten op. 65 / B. Petersen. // Die Orgelmusik Felix Mendelssohn Bartholdys. Studien zur Orgelmusik : Band 7. – Bonn: Dr. J. Butz – Musikverlag, 2018. – S. 79-83.
357. *Peterson, J.* French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor : diss. D. of Musical Arts / J. Peterson. – Rochester University Press, 1995. – 337 pp.
358. *Piccioli G.* L'arte pianistica in Italia / G. Piccioli. – Milan : Carisch, 1931. – 19 pp.
359. *Picerno, P.* Ignazio Cirri, Gaetano Valeri and the 17th- and 18th-Century Italian Organ Sonata : MA diss. / P. Picerno. – University of Kansas, 1983. – 127 pp.
360. *Popinigis, D.* From Gdańsk to Kromiěříž or, the Story of Heinrich Döbel and His Music for the Violin / D. Poppigis. // Musicology Today 3 (2006): 5–21.— URL: http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2006-t3/Musicology_Today-r2006-t3-s5-21/.pdf (дата обращения : 14.10.2019). Текст : электронный.
361. *Popp, S.* Max Reger – Werk statt Leben – Biographie / S. Popp. – Leipzig: Breitkopf & Härtel. 2015. – S. 544.

362. *Popp, S.* Reger und Heidelberg. Dokumente einer «thatkräftigen Hilfe» / S. Popp. // Musik in Heidelberg – 100 Jahre Heidelberger Bachverein 1885–1985. – Heidelberg, 1985. – S. 54–77.

363. *Popp, S.* Zur Quellenlage der Regerschen Orgelwerke / S. Popp. // Zur Interpretation der Orgelmusik Max Reger / hrsg. von H. Busch. – Merseburger; Kassel, 1968. – S. 17-36.

364. *Popp, S.* Wagner Highligts – Arranged for Two Pianos by max Reger: [CD] / Dag Achatz and Yukie Nagai // 1998 & 1999, BIS Records AB. – 24 pp.

365. *Quantz, J.* Versucheiner Anweisung die Flötetraversiere zu schpilen: Kritischre vidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752 / J. Quantz. – Leipzig, 1906. – 291 S.

366. *Quinn, I.* The genesis and development of an English organ sonata / I. Quinn. – New York: Routledge, 2017. – 124 pp.

367. *Quinn, I.* The pilgrimage to Leipzig and its effects on the English organ sonata / I. Quinn. // Journal of the Royal College of Organists : Vol. 6. – 2012. – P. 66-92.

368. *Rahner, H.* Max Reger Choralfantasien für Orgel / H. Rahner. – Kassel, 1936. – 66 S.

369. *Ratner, L.* Classic Music: Expression, Form, and Style / L. Ratner.– New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers,1980. – 475 p.

370. *Rauschning, H. Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig* / H. Rauschning. – Danzig: Danziger Verlags-Gesellschaft, 1931. – 434 p.

371. *Reed, W.* Elgar as I knew Him / W. Reed. // New York : Oxford University Press, 1989. – 223 pp.

372. *Richards A., Yearsley D.* Introduction / A. Richards, D. Yearsley // *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (CPEB: CW)*. – Series I: Keyboard Music : Vol. I/9 Organ Works. – The Packard Humanities Institute Cambridge, Massachusetts. – 2005. – P. XI-XX.

373. *Riemann, H.* Musik Lexikon / H. Riemann. – Mainz : B. Schott's Söhne, , 1961. – 802 S.

374. *Ritter, A.* Zur Geschichte des Orgelspiels : 2 vols.; V. 1 / A. Ritter. – Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1884 / reprint ed. Hildesheim: Georg Oms Verlag, 1969. – 225 S.

375. *Rossi, F.* Catalogo tematico delle composizioni di Baldassare Galuppi (1706–1785) / F. Rossi. – Parte I: Le opera strumentali, Edizioni de I Solisti Veneti. – Padova, 2006. – 369 s.

376. *Ruggeri, M.* Preface // Polibio Fumagalli: Organ Music : [CD] / Marco Ruggeri (Organ) // Brilliant classics, 2017. – 24 pp.

377. *Stinson R.,.* Felix Mendelssohn Bartholdy, in the Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms : Part 1 / S. Russel. – Oxford & New York : Oxford University Press, 2006. – 240 pp.

378. *Schäfer, M.* Virtuos und farbenreich – Sander spielt Philipp Wolfrums Orgelsonaten / M. Schäfer. // Göttinger Tageblatt. 24.6.2005.

379. *Schletterer. H.* Schneider Johann Gottlob / H. Schletterer. // Allgemeine Deutsche Biographie : Band 32. – Leipzig: Duncker &Humblot, 1891. – S. 129—131.

380. *Schmidt, Ch.* M. Choral und Virtuosität. Anmerkungen zu den Orgelsonaten op. 65 von Felix Mendelssohn Bartholdy / Ch. Schmidt. // Musikalische Virtuosität, hg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mahler und Peter Rummenhöller. – Mainz, 2004. – S. 114-122.

381. *Schweitzer, A.* Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst / A. Schweitzer. – Leipzig, 1906. Reprint. – Wiesbaden, 1962.

382. *Schmitz, O.* Das Land ohne Music: englische Gesellschaftsprobleme / O. Schmitz. – München : G. Müller, 1914. – 288 S.

383. *Schulenberg, D.* The Music of Carl Philipp Emanuel Bach. Supplement 7.5. The Zerbst Sonatas, the Organ Sonatas, and Other Works circa 1758 / David Schulenberg : [official site]. The Music of C. P. E. Bach: Supplementary Text and Tables, 2014. URL :

http://4hlxx40786q1osp7b1b814j8co-wpengine.netdna-ssl.com/davidschulenberg/files/2014/03/cpeb_supplement_7_05.pdf (дата обращения : 02.06.2021). Текст : электронный.

384. *Silbiger, A.* Keyboard Music Before 1700: 2nd ed. / A. Silbiger. — New York; London : Routledge, 2004. – 428 pp.
385. *Smart, M.* In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini's Self-Borrowings / M. A. Smart. // Journal of the American Musicological Society. – 2000. – Vol. 53. – №. 1. – P. 25–68.
386. *Snyder, K.* Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck /K. Snyder. – New York; London: Garland, 1987. – 554 pp.
387. *Stove, R.* An Irishman abroad: Nationalist and Cosmopolitan cross-currents in Stanford's Organ Music : diss. … for the degree of PhD (Musicology) / R. Stove. – Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney. 2021. – 310 p.
388. *Stove, R.* Post-Bach and post-Mendelssohn: Samuel Sebastian Wesley's Organ Compositions / R. Stove. // Musicological Society of Australia's Victorian Chapter conference, 2016. – P. 1-9.
389. *Sumner, W.* The organ. It's Evolutions, Principles of Construction and Use / W. Sumner. – London : St. Martin's, 1962. – 603 pp.
390. *Szlagowska*, D. Seventeenth-Century Gdansk Instrumental Music Sources / D. *Szlagowska. // Interdisciplinary Studies in Musicology*. – 2012. – № 11. – P. 123–139. – URL: https://pressto.amu.edu.pl/index.php/ism/article/view/15044/14791, p. 129–30 (дата обращения : 09.02.2019). Текст : электронный.
391. *Szostak, M.* Louis-James-Alfred Lefébure-Wély. A sesquicentenary assessment / M. Szostak. // The Organ. Spring. – 2019. – No. 388. – P. 4-21.
392. *Tagliavini, L.* Johann Sebastian Bach: Musik in Italien im 18. und 19. Jahrhundert : in Wolfgang Rehm., ed. / L. Tagliavini. // Bachiana et alia

musicologica. Festschrift Alfred Dürr. – Kassel : Bärenreiter, 1983. – S. 301-324.

393. *Talbot, M.* Preface // Galuppi: Sonatas for Keyboard Instruments : [CD] // Baldassare Galuppi: Sonatas for Keyboard Instruments / Luca Guglielmi (Organ) – Published by Accent (NX.ACT24227). Item Number: NX.ACT24227, 2010. – 24 pp.
394. The English Bach Awakening. Knowledge of J. S. Bach and his Music in England 1750–1830 / ed. by M. Kassler. – London: Routledge, 2017. – 478 p.
395. The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. 2nd ed. / Sadie St. , Tyrrell J. ed. – London : McMillan, 2001.
396. The Piano in Nineteenth-Century British Culture: Instruments, Performers and Repertoire / ed. By Therese Ellsworth, Susan Wollenberg, Nicholas Temperley. – London: Routledge, 2007. – 296 pp.
397. *Theophilus Andreas Volckmar* – URL: http://wikiszczecin.home.pl/wiki/Theophilus_Andreas_Volckmar(дата обращения : 17.02.2019). – Текст : электронный.
398. *Theophil Andreas Volckmar*. – URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Theophil_Andreas_Volckmar (дата обращения: 17.02. 2019). – Текст : электронный.
399. *Ternant, A.* Josef Rheinberger in private life / A. Ternant. // The Musical Times. – Vol. 67. – No. 1003 (Sep. 1, 1926). – P. 812-813.
400. *Ternant, A.* Rheinberger on Organ Music / A. Ternant. // The Musical Times. – Vol. 69. – № 1026 (August 1, 1928). – P. 745-747.
401. *Todd, L.* Felix Mendelssohn-Bartoldy / R. Todd. // The New Grove's Dictionary of music and musicians / ed. by S. Sadie. – London, 1980. – Vol. 14. – P. 217.
402. *Todd, L.* Mendelssohn: A Life in Music / L. Todd. – New York: Oxford Universiry Press, 2003. – 683 p.

403. *Toschi, A.* Preface // Giulio Cesare Arresti. Suonate da organo di varii autori: Classico / [CD] // Alberto Toschi (Organ), 2005. – P. 1-12.

404. Twentieth-century Organ music. Edited by Christopher S. Anderson. New York and London: Tailor & Francis Group, 2012. – 368 pp. – URL: https://books.google.ru/books?id=Sub-dek1FREC&dq=Philipp+Wolfrum.+organ+sonatas&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата обращения : 12.04.2020). Текст : электронный.

405. *Voßmeier K.-H.* Besprechungen: Tonträger - Ritter mit großer Geste: August Gottfried Ritter: "Die vier Orgelsonaten" / K.-H. Voßmeier. // Musik und Kirche. – 2003. – Vol. 73. – No. 6. – P. 411.

406. *Walcker-Mayer, W.* Die Orgel der Reger-Zeit / W. Walcker-Mayer. // Max Reger 1873-1973: Ein Symposion: In Verbindungmit dem Max-Reger-lnstitut Bonn-Bad Godesberg und der Internationalen Orgelwoche Nürnberg /Hrsg. von K. Röhring. – Wiesbaden, 1974. – 159 S.

407. *Wasson, W.* Reviews-Organ Music: Vincenzo Bellini, Sonata per Organo in G-dur / W. Wasson. // The American Organist. – 1996. – Vol. 30, No. 3. – P. 74.

408. *Webster, J.* Sonata form / J. Webster. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. Vol. 23. London, 2001. P. 687–701.

409. *Weitner, C.* Jasques Nicolas Lemmens: organist, pedagogue, composer : diss. D. of Musical Arts / C. Weitner. – University of Rochester, 1991. – 175 pp.

410. *Werner, R.* Felix Mendelssohn-Bartholdy als Kirhenmusiker / R. Werner. – Frankfurt-am-Main: Author, 1930. – 190 S.

411. *Werner, R.* Felix Mendelssohn-Bartoldy’s Orgelwerke / R. Werner. // Musik und Kirche. – 1948. – № 1. –P. 45-47.

412. *Weyer, M.* Die Deutcshe Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger / M.Weyer. – Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1969. – 235 S.

413. *Weyer, M.* Die Orgelwerke Josef Rheinbergers / M.Weyer. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag. 1994. – 213 S.

414. *Weyer, M.* Die Orgelwerke Max Reger / M. Weyer. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1989. – 334 S.

415. *Weyer, M.* Josef Rheinberger and Alexandre Guilmant – a Franco-German Artisi's Friendship in the Late 19th Century / M. Weyer. // Proceedings of the Goteborg International Organ Academy 1994. – Goteborg, 1995. – P. 413-423.

416. *Whiteley, J.* Joseph Jongen and His Organ Music / J. Whiteley. // Sheffield: Pendragon Press, 2009. – 267 pp.

417. *Whiteley, J.* Jongen and His Organ Music / J. Whiteley. // The Musical Times 164, no. 1681 (March 1983). P. 189–192 . – URL: https://doi.org/http://search.ebscohost.com.proxy.lib.fsu.edu/login.aspx?direct=true&db=rft &AN=A429607&site=ehost-live (дата обращения: 4.01.2022). Текст : электронный.

418. *Whitmore, R.* Edward Elgar: Sonata in G major for Organ, op. 28 and Symphonic Idealism: diss…. D. of Mus. Arts / R. Whitmore. – University of Washington, 2013. – 145 pp.

419. *Williams, P.* A New History of the Organ: from the Greeks to the Present Day / P. Williams. – London, 1980. – 233 pp.

420. W*illiams, P.* J. S. Bach and English organ music / P. Williams // Music & Letters. – 1963. – Vol. 44. – No. 2. – P. 140-151.

421. *Williams, P.* The European Organ 1450-1850 / P. Williams. – London, 1968. – 336 pp.

422. *Williams, P.* The Organ Music of J. S. Bach: 2nd ed / P. Williams. – .Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 624 pp.

423. *Wirth, H.* Der Einfluss von Johann Sebastian Bach auf Max Reger Schaffen / H. Wirth. – Wiesbaden: Breitkopf and Härtel, 1974. – S. 3–20.

424. *Wirth, H.* Max Reger / H. Wirth. –Hamburg : Rowohlt, 1991. – 172 S.

425. *Wohnhaas, Th.* Haffner, Johann Ulrich / Th. Wohnhaas. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 20 vol.] Vol. 8: H — Hyporchēma / Ed. by S. Sadie. – London: Macmillan, 1980. – P. 21-22.

426. *Wright, D.* Gustav Adolf Merkel / D. Wright – URL: https://musicalics.com/de/node/93273 (дата обращения : 03.01.2022). Текст : электронный.

427. *Wurz, A., Gmeinwieser, S.* Rheinberger, J.G. / A. Wurz, S. Gmeinwieser. // The New Grove Dictionary of music and musicians. – Oxford: University Press, 2001. – URL : https://cloud.mail.ru/public/3z5t/pbpfVRxTh (дата обращения –26.03.2015). Текст : электронный.

428. *Zappala, P.* Business is War: Mendelssohn and his Italian Publishers / P. Zappala. // Mendelssohn Perspectives. – London, New York: Routledge, 2012. –P. 303-317.

429. *Zerer, W.* Preface // Max Reger. Orgelwerke. V. 1 : [CD] / W. Zerer (Orgel) // IFORecords, 2002. – 24 pp.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. Antologia del Settecento Organistico Pistoiese // Bibloiteca classica dell' Organista. Brescia: Paideia Editrice, 1983.
2. *Arresti, G.Ch.* Sonate da organo di varii autori. Bologna, 1697. URL : https://imslp.org/wiki/18_Sonate_da_organo_di_varii_autori_(Arresti%2C_Giulio_Cesare) (дата обращения : 18.03.2016). Текст : электронный.
3. *Banchieri, Adriano. L'Organo suonarino. Venetia,* 1605. – https://imslp.org/wiki/L%27Organo_suonarino,_Op.13_(Banchieri,_Adriano) (дата обращения – 12.07.2015). Текст : электронный.
4. *Bach, C. Ph. E.* Orgelwerke. B. I. 6 Sonaten Wq 70/1-6. Herausgegeben Fedtke T. Lepzig: Edition Peters, 1968.
5. *Bach, C. Ph. E.* The Complete Works (CPEB: CW). Series I: Keyboard Music. Vol. I/9 Organ Works. The Packard Humanities Institute Cambridge, Massachusetts, 2005. URL : https://cpebach.org/toc/toc-I-9.html (дата обращения – 21.12.2020). Текст : электронный.
6. *Bellini, V.* Sonata per organo. Ancona : Edizioni Musicali BÉRBEN, 1973.
7. *Bossi, M. E.* Complete Organ Works. Bergamo: Carrara, 2003-2010.
8. *Bossi, M.E.* Second sonata for Organ op. 71. London : Robert Cocks & Co, 1894. – URL : https://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.2%2C_Op.71_(Bossi%2C_Marco_Enrico) (дата обращения : 17.09.2021). Текст : электронный.
9. *Bruhns, N.* Orgelwerke. Frankfurt, London, New York : C.F. Peters, 1985.
10. *Capocci, F.* Quarta sonata. Lipsia : Fr. Kistner, 1889. URL : https://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.4_(Capocci%2C_Filippo) (дата обращения : 25.10.2021). Текст : электронный.
11. *Capocci, F.* Sixiéme Sonata pour Orgue. New York : G. Schirmer, 1908. URL : https://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.6_(Capocci,_Filippo) (дата обращения : 25.10.2021). Текст : электронный.

12. *Ciaja, A. B.* Sonate per cembalo con alcuni saggi ed altri contrapunti op. 4– Roma : Composer, 1727. – https://imslp.org/wiki/Sonate_per_cembalo_con_alcuni_saggi_ed_altri_contrapunti%2C_Op.4_(Della_Ciaja%2C_Azzolino_Bernardino) (дата обращения: 28.01.2016). Текст : электронный.
13. *Danziger Orgelmusik. 16.–18. Jahrhunderts*: hersg *Kessler F.* Neuhausen-Stuttgart: Hänsler, 1988.
14. *Galuppi, B. detto il Buranello*. *Sonate per cembalo* / rev. and transcribed by Hedda Illy. // Musiche vocali e strumentali sacre e profane sec. XVII-XVIII-XIX, no. 37. Rome: De Santis, 1969.
15. *Guilmant, A.* Organ sonatas. Courier Corporation, 1999.
16. *Harwood, B.* Sonata No. 1 in C sharp minor. London: Schott & Co, 1886. URL: https://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.1%2C_Op.5_(Harwood%2C_Basil)(дата обращения – 10.02.2022). Текст : электронный.
17. *Haynes, B.* Sonata for Organ op.11. Leipzig : Fr. Kistner, 1883.
18. *Jongen, J.* Sonata Eroïca pour Orgue op.94. Paris: Alphonce Leduc, 1932. URL: https://imslp.org/wiki/Sonata_eroica,_Op.94_(Jongen,_Joseph) (дата обращения: 12.10.2018). Текст : электронный.
19. *Lemmens, N.* Trois Sonates pour Orgue: hrsg. Lueders K. Leipzig : Rob. Forberg Musikverlag, 1980.
20. *Mendellsohn-Bartoldy, F.* Sechs Sonaten op.65. Leipzig : Peters, 1898.
21. *Merkel, G.A.* Organ sonatas. URL : https://www.youtube.com/playlist?list=PL_efV8RgO7uAWUa8oOzi2nCLYK6uTeGyz (дата обращения – 05.01.2021). Текст : электронный.
22. *Ouseley, Sir Frederick Gore.* Sonata. London: Novello, Ewer & Co., 1877.
23. *Ouseley, Sir Frederick Gore.* Second Sonata for the Organ. London: Novello, Ewer & Co., 1883.
24. *Reger, M.* Zwei Sonaten für Orgel. Leipzig : Peters, 2002.

25. *Reubke, J.* Sonata der 94ste Psalm. Leipzig : J. Schuberth & Co, 1871. – URL : https://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_in_C_minor_(Reubke%2C_Julius) (дата обращения : 12.10.2018). Текст : электронный.

26. Rheinberger, J.G. Organ Sonatas 1-10 // Rheinberger, J.G. Complete Werks: Vol. 38. Stuttgart : Carus-Verlag, 1987.

27. Rheinberger, J.G. Organ Sonatas 11-20 // Rheinberger, J.G. Complete Werks: Vol. 39. Stuttgart : Carus-Verlag, 1987.

28. *Ritter, A.*G. Sonate № 1 op. 11. Leipzig; Dresden : Peters, 1986.

29. *Ritter, A.*G. Sonate № 2 op.19. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1993.

30. *Ritter, A.*G. Sonate № 3 op. 23. – Berlin: R.Sulzer, 1881. URL : https://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.3%2C_Op.23_(Ritter%2C_August_Gottfried) (дата обращения: 12.10.2018). Текст : электронный.

31. *Spark, William.* Sonata for the Organ. London: Addison, Hollier & Lucas, 1858.

32. *Stanford, Ch.* V. Sonata Eroica № 2 for Organ Solo op.151. London : Stainer & Bell, 1917. URL : https://imslp.org/wiki/Organ_Sonata_No.2,_Op.151_(Stanford,_Charles_Villiers) (дата обращения : 22.11.2021). Текст : электронный.

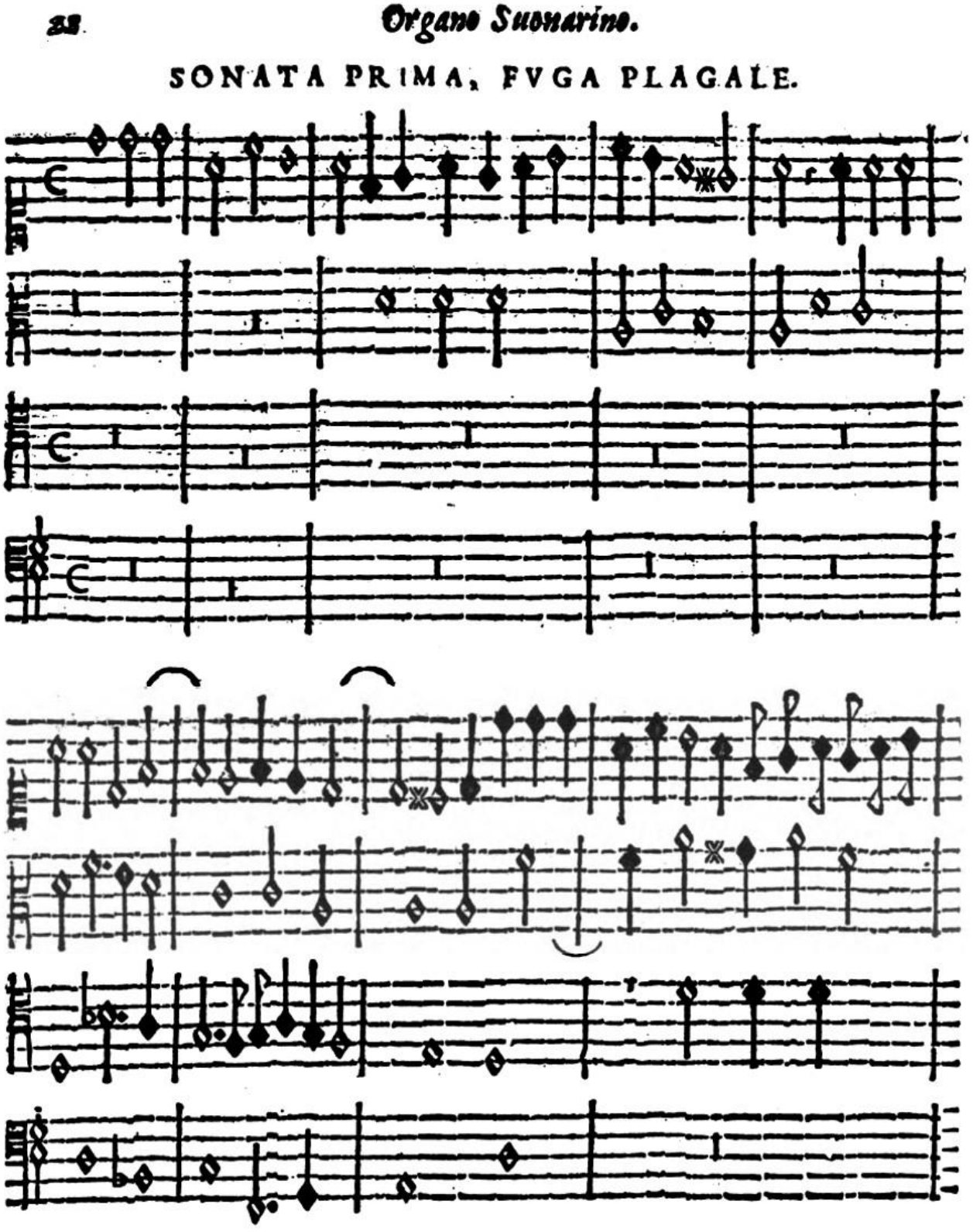
33. *Volckmar, Th. A.* Sämtliche Orgelwerke. Meister der norddeutschen Orgelschule : Bd. 18. / Hrsg. Klaus Beckmann. Mainz : Schott, 2009.

34. *Wolfrum, Ph.* Orgelwerke I. Drei Sonaten op. 1, 10.14 / Herausgegeben von M. Sander. Bonn-Boyle: Dr J. Butz Musikverlag, 2004.

35. XII Sonaten vor die Orgel und das Clavier im neuen Styl gesetzet von Georgio Andrea Sorgio. Nürnberg : Balhasar Schmid, 1745. – URL : https://imslp.org/wiki/12_Keyboard_Sonatas_(Sorge%2C_Georg_Andreas) (дата обращения : 12.09.2019). Текст : электронный.

ПРИЛОЖЕНИЕ. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Рисунок № 1(а). А. Банкьери. *L'Organo suonarino. Primo Registro. Sonata prima. Fuga plagale*



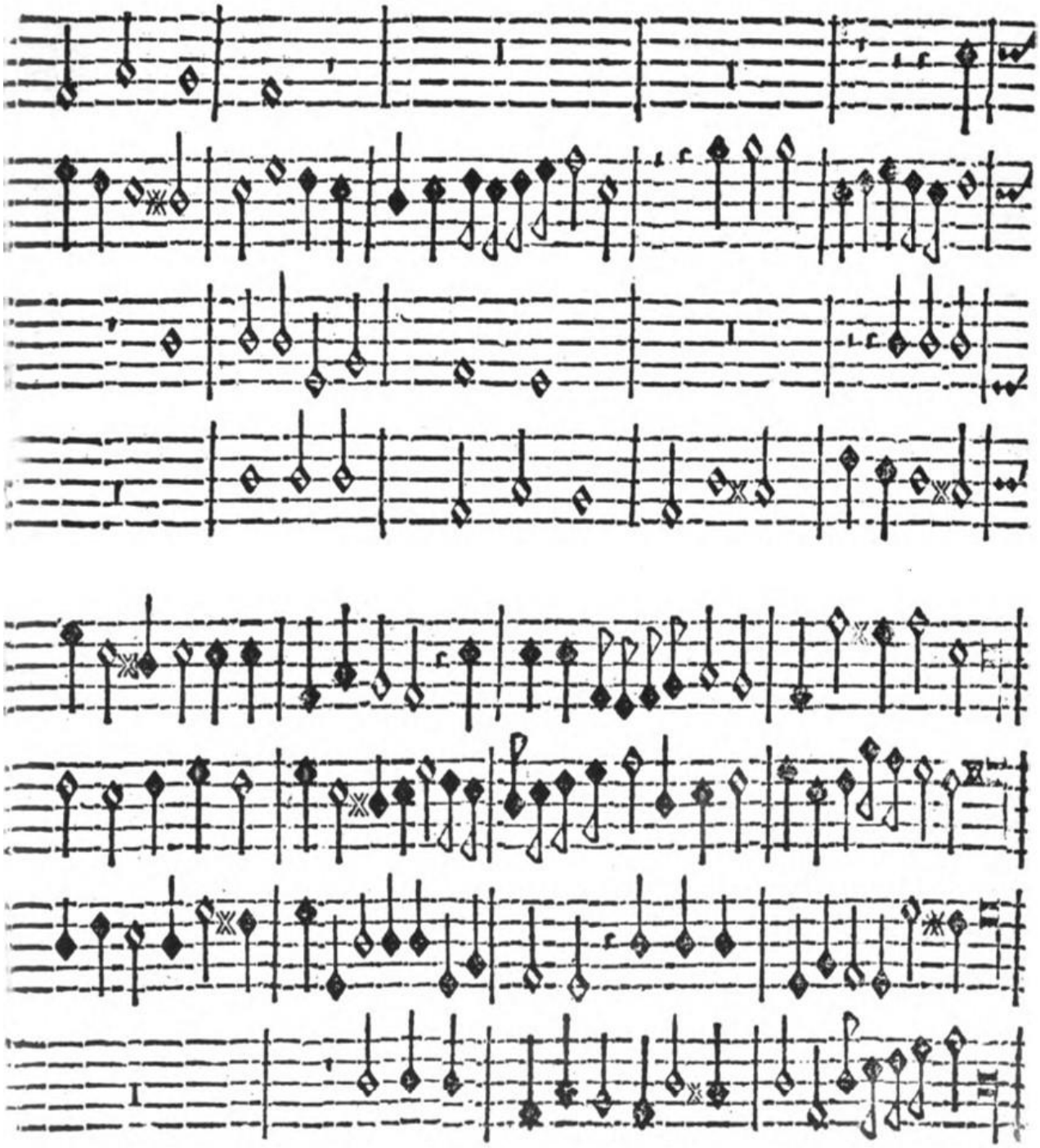


Рисунок № 1 (б). Банкьери. *L'Organo suonarino. Secondo Registro. Prima Sonata*

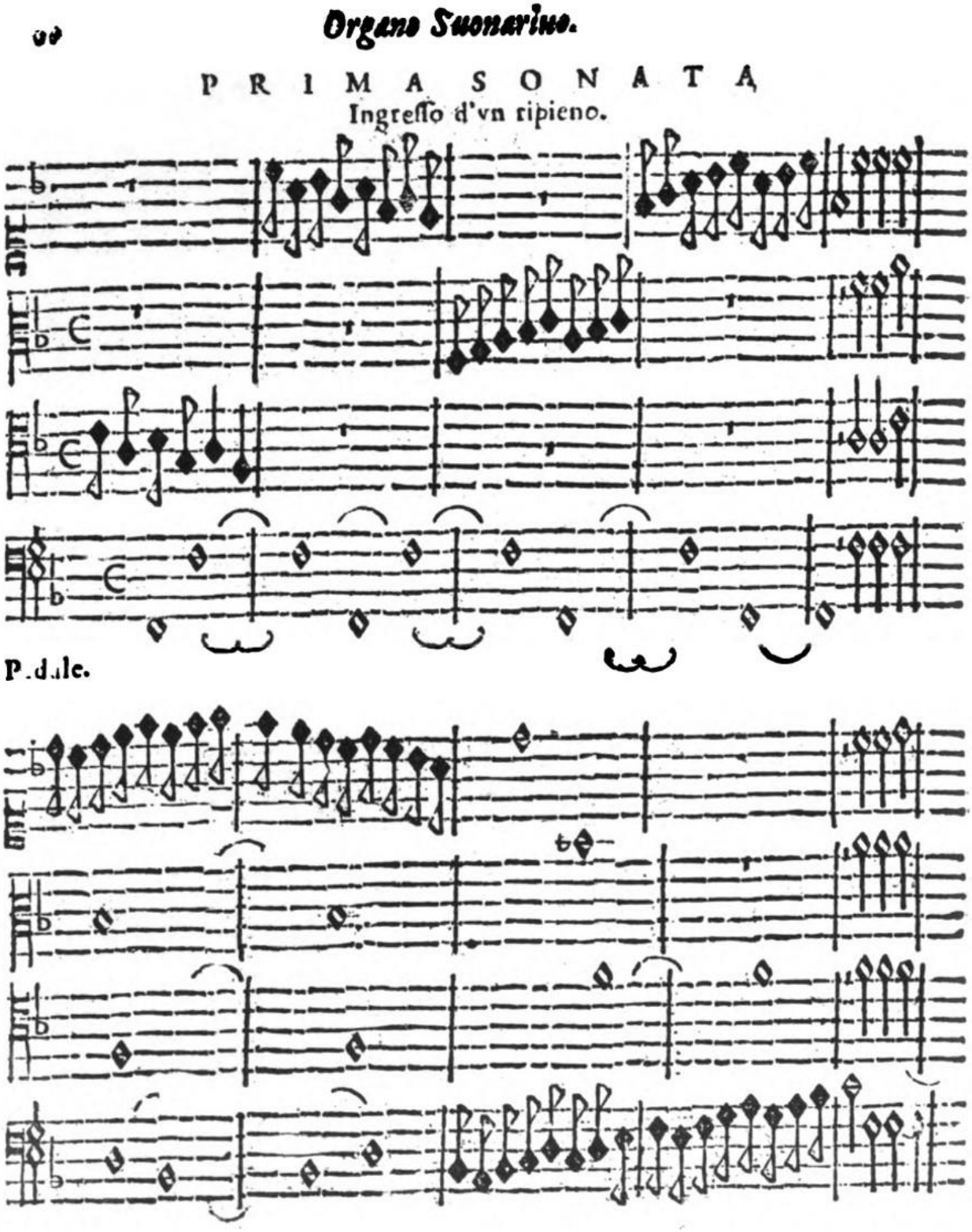


Рисунок № 2. Дж. Ч. Аррести. Сборник *«Sonate da organo di varii autori»*. Соната № 11 *Elevatione*. Автор Б. Монари

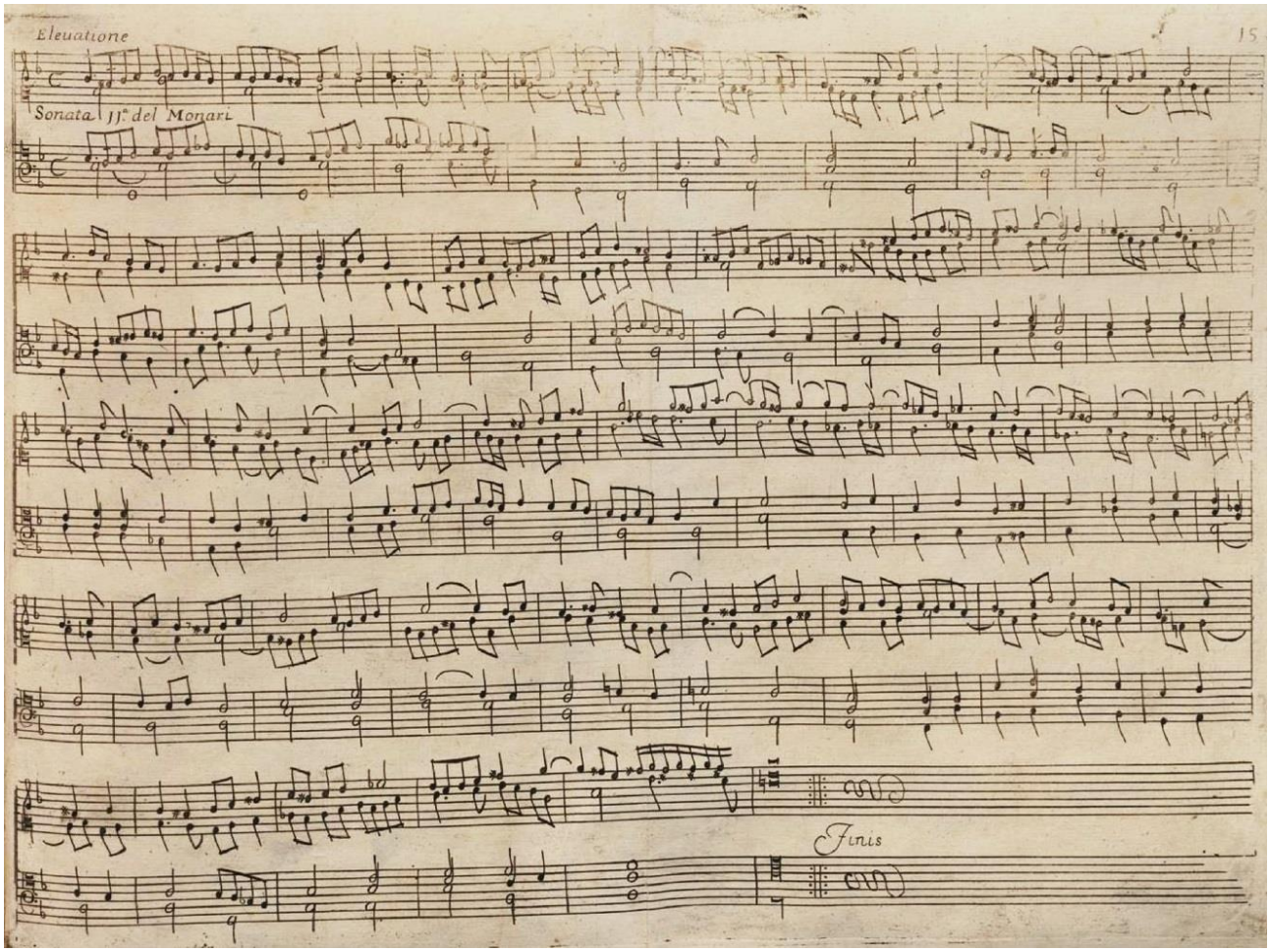


Рисунок № 3. Ч. Аррести. Сборник *«Sonate da organo di varii autori»*. Соната № 17. *Cromatica*. Автор Дж. Ч. Аррести

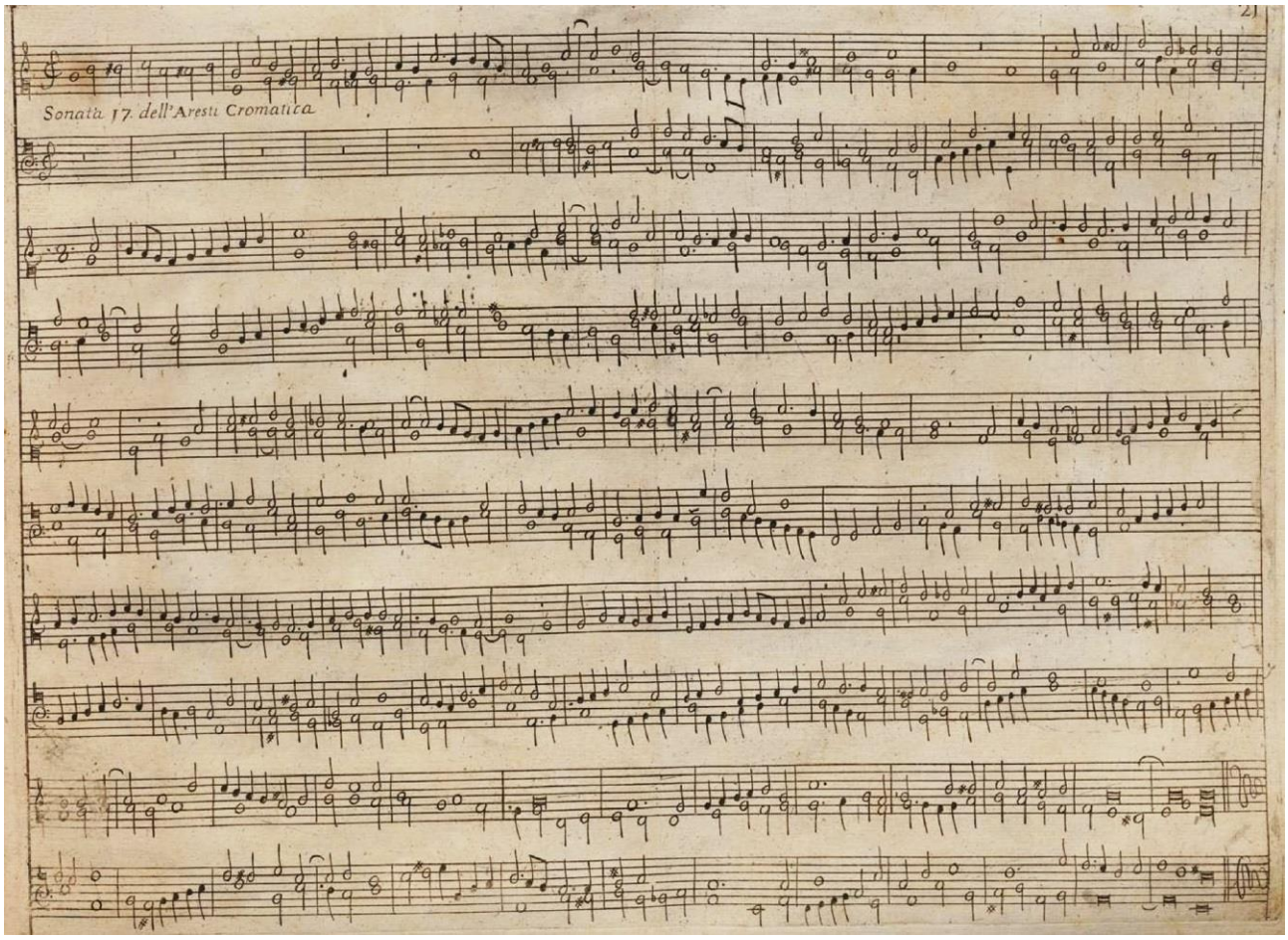


Рисунок № 4 (а). Ч. Аррести. Сборник *«Sonate da organo di varii autori»*. Соната № 5. Автор П. Джустиниани

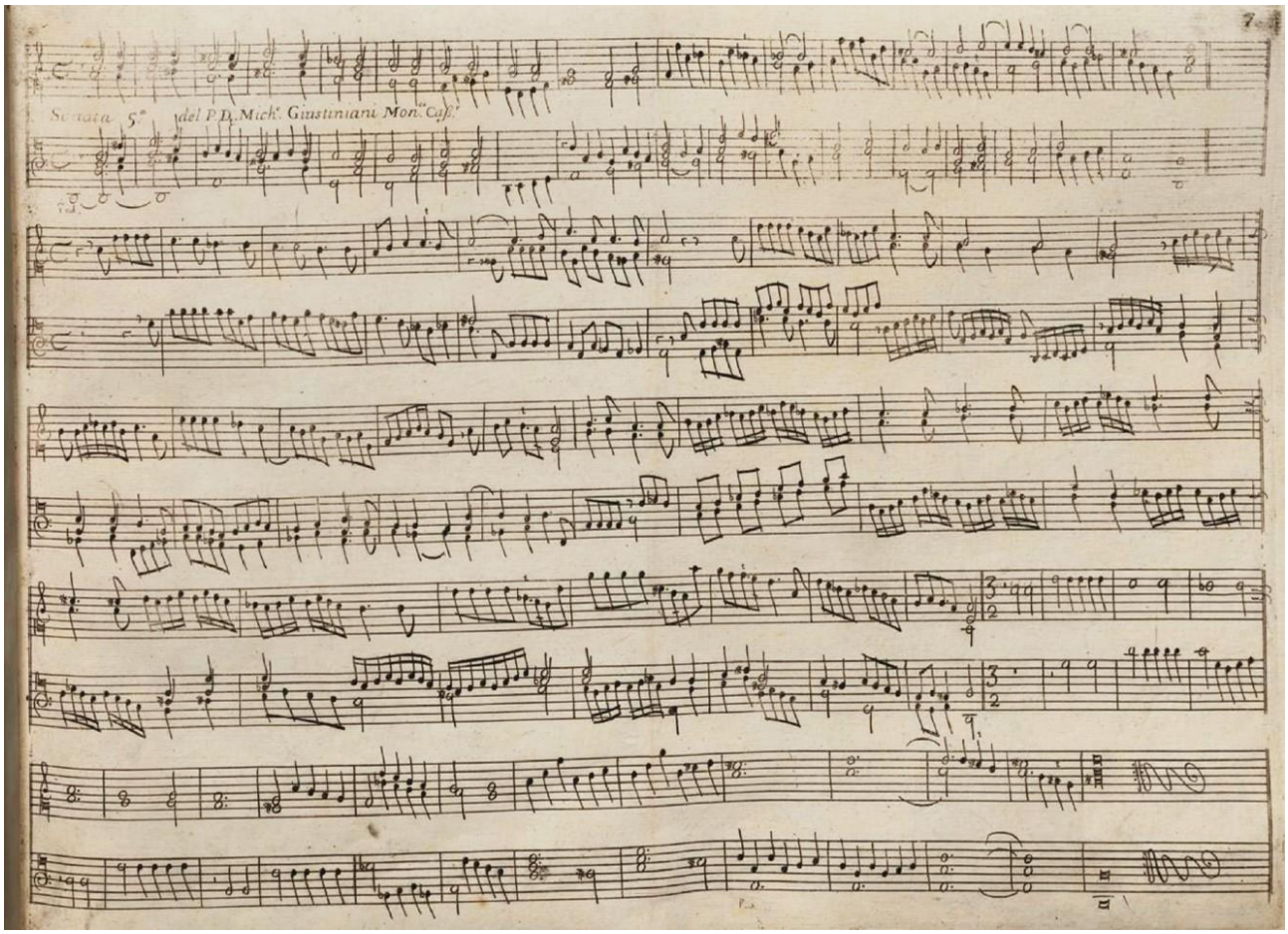


Рисунок № 5. Дж. Ч. Аррести. Сборник *«Sonate da organo di varii autori»*. Соната № 9. Автор Б. Монари

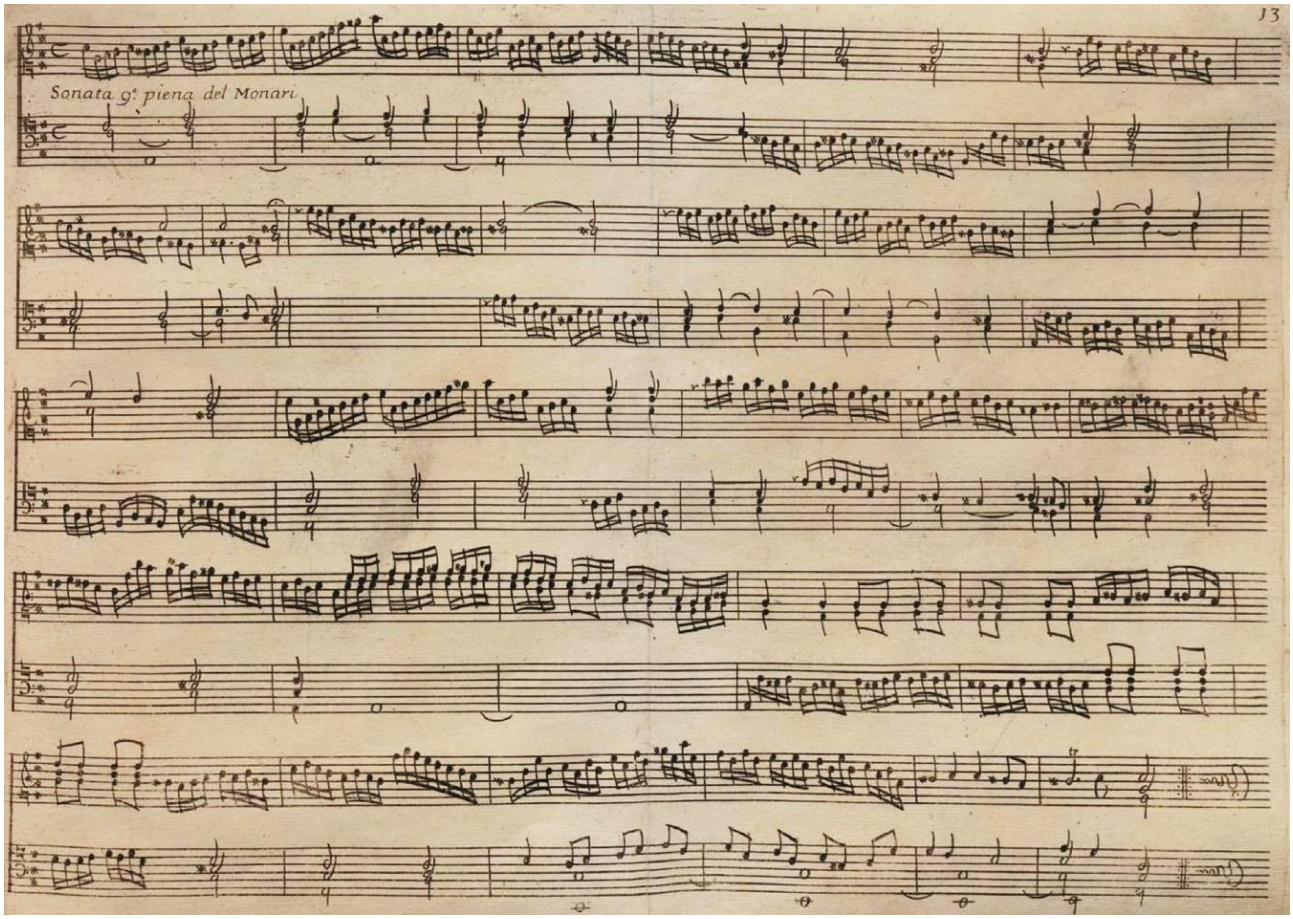


Рисунок № 6. И.С. Бах. Трио-соната e-moll, II ч.

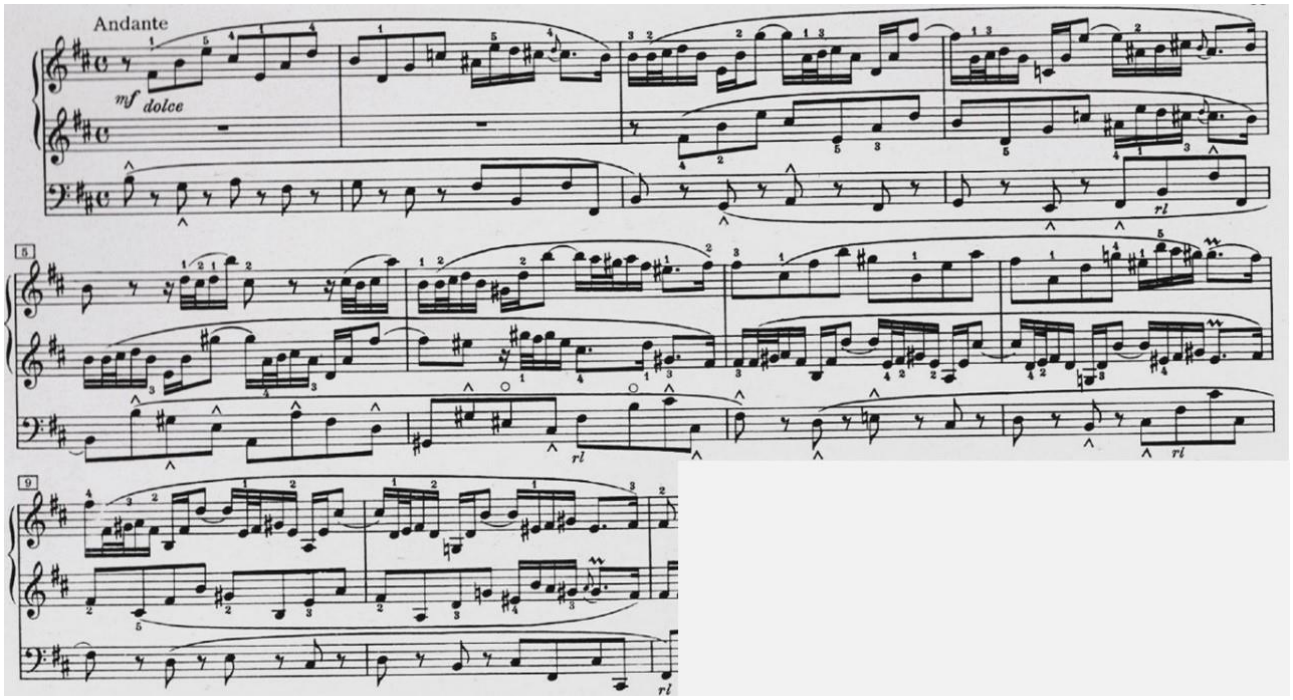


Рисунок № 7. Т.А. Фолькмар. Соната № 2. Тема фуги.

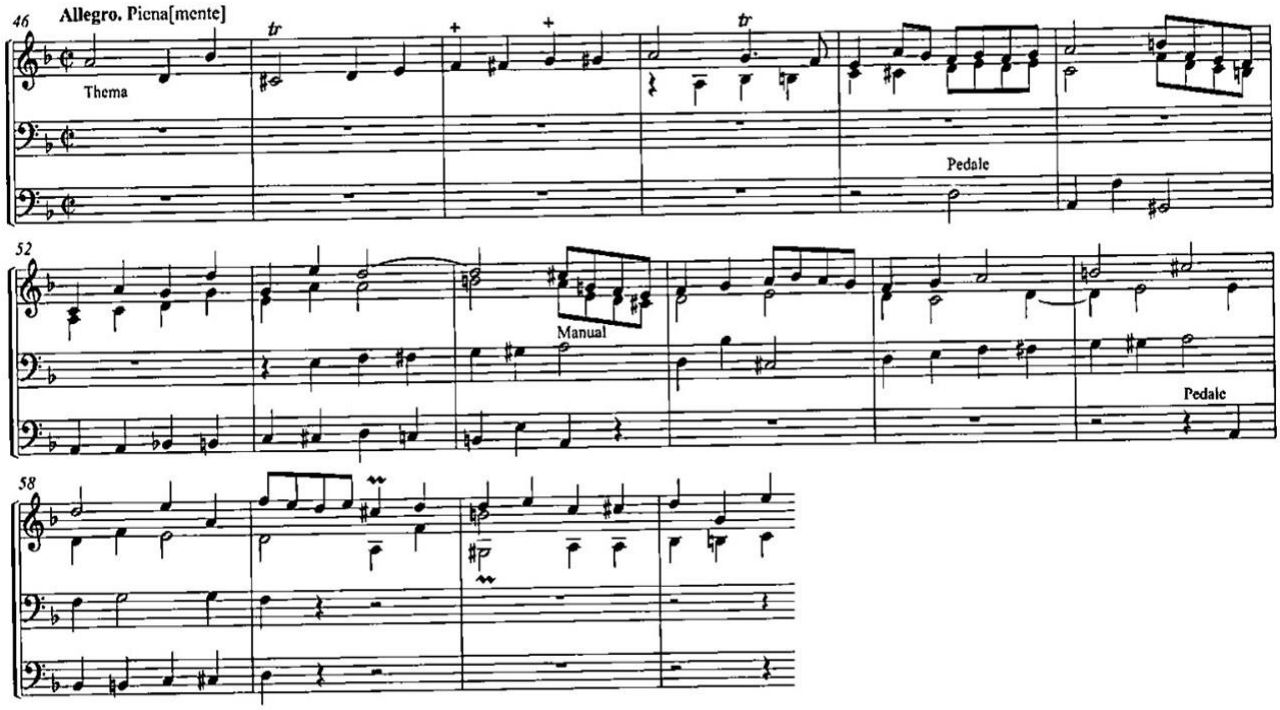


Рисунок № 8 (a). Т.А. Фолькмар. Соната № 5. 1 ч.

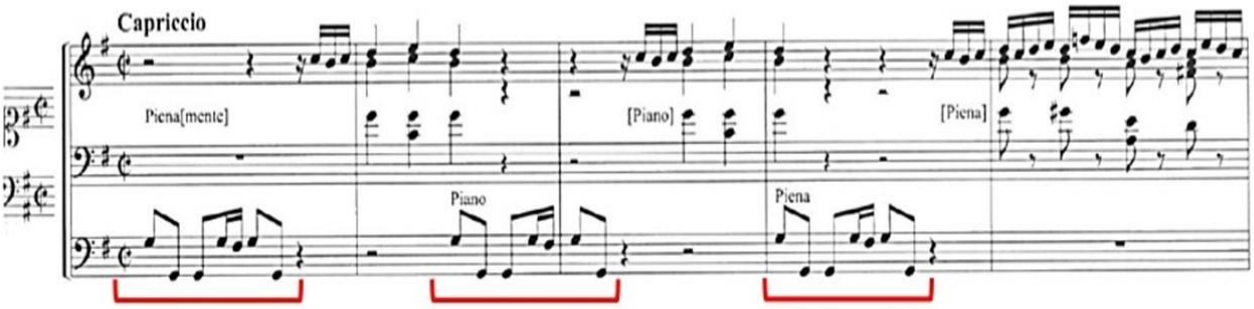


Рисунок № 8 (b). Н. Брунс. Прелюдия *e-moll* (малая)

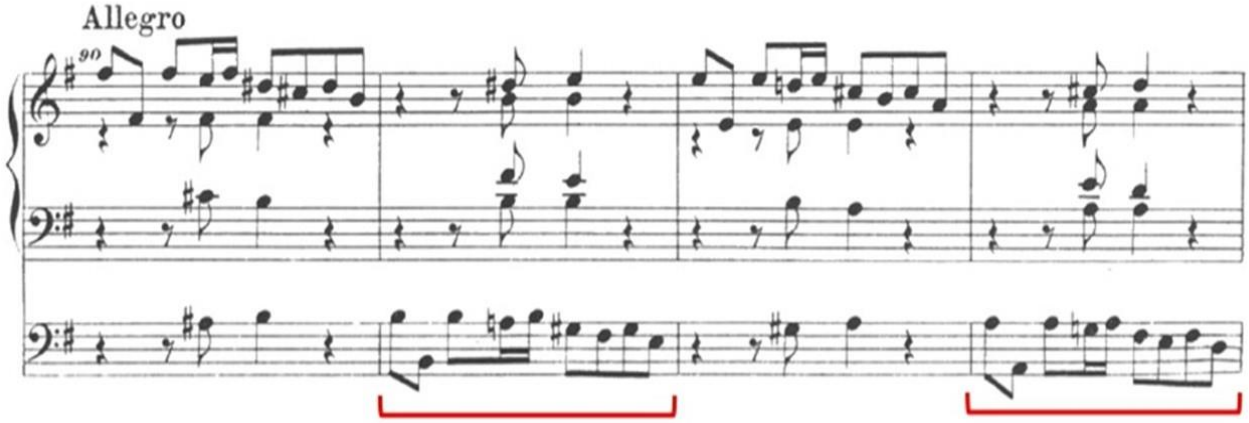


Рисунок № 9. Т.А. Фолькмар. Соната № 5. 1 ч.

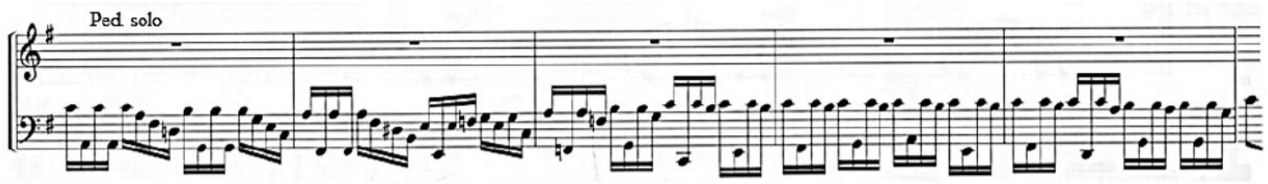


Рисунок № 10. Т.А. Фолькмар. Соната № 6. 1 ч.

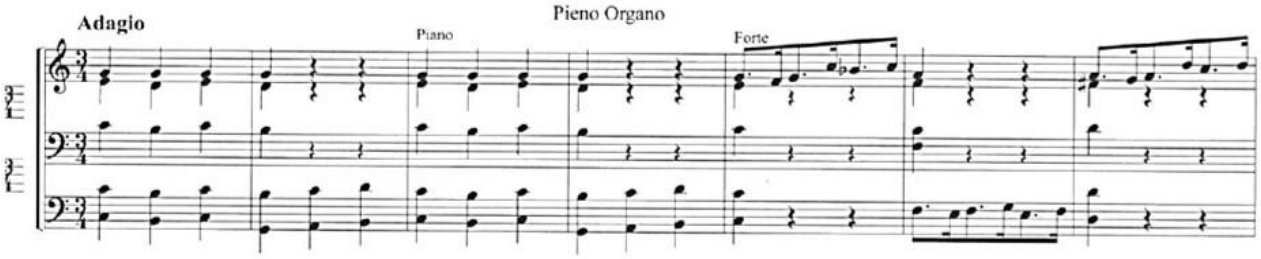


Рисунок № 11. А. делла Чайя. Соната № 1. II ч. *Canzone*

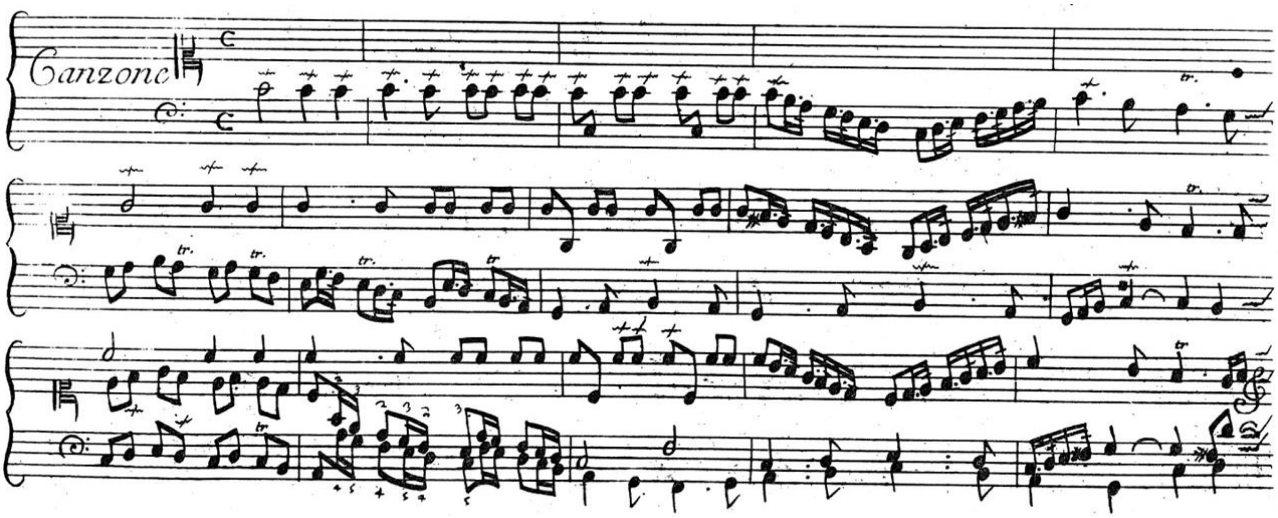


Рисунок № 12. Б. Галуппи. Соната *B-dur* I ч. (R.A. 1.16.10)

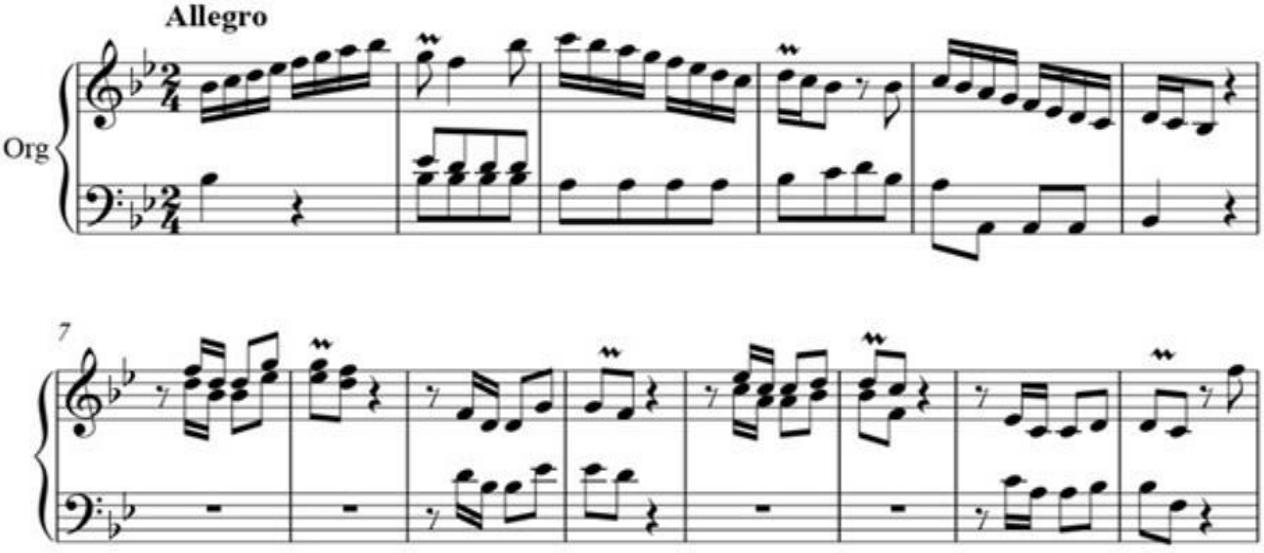


Рисунок № 13. К.Ф.Э. Бах. Соната Wq 70/3, I ч.

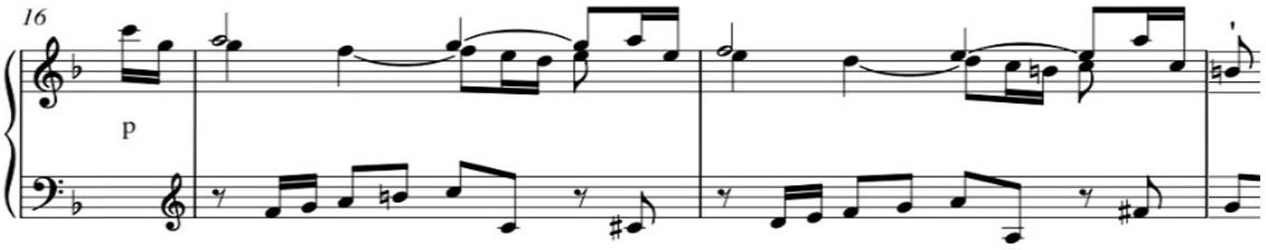


Рисунок № 14. К.Ф.Э. Соната Соната Wq 70/6, I ч.

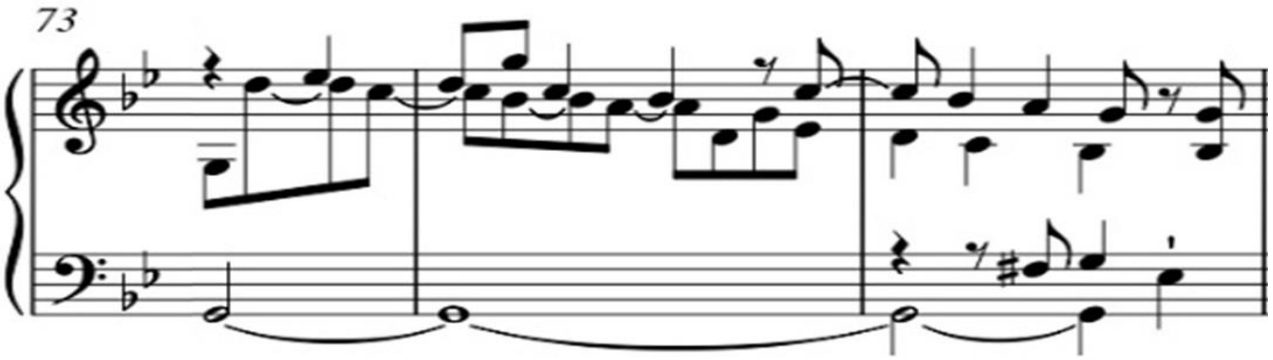


Рисунок № 15. К.Ф.Э. Бах. Соната Соната Wq 70/2, II ч.

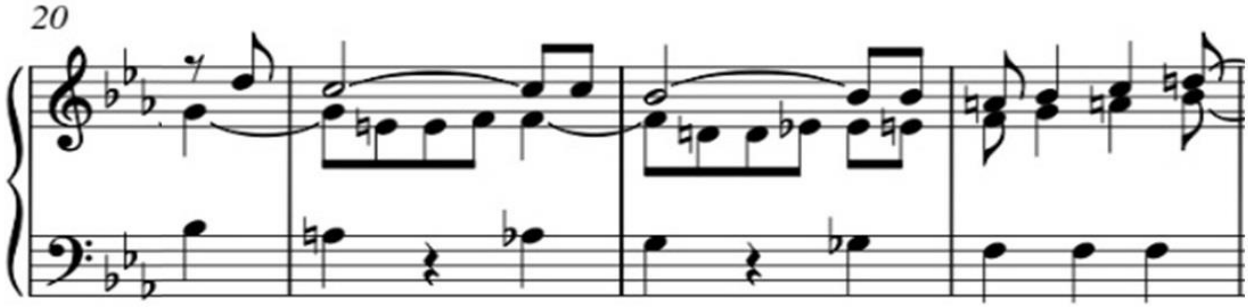


Рисунок № 16. Ф. Мендельсон. Соната № 6. Хорал «*Vater unser im Himmelreich*»

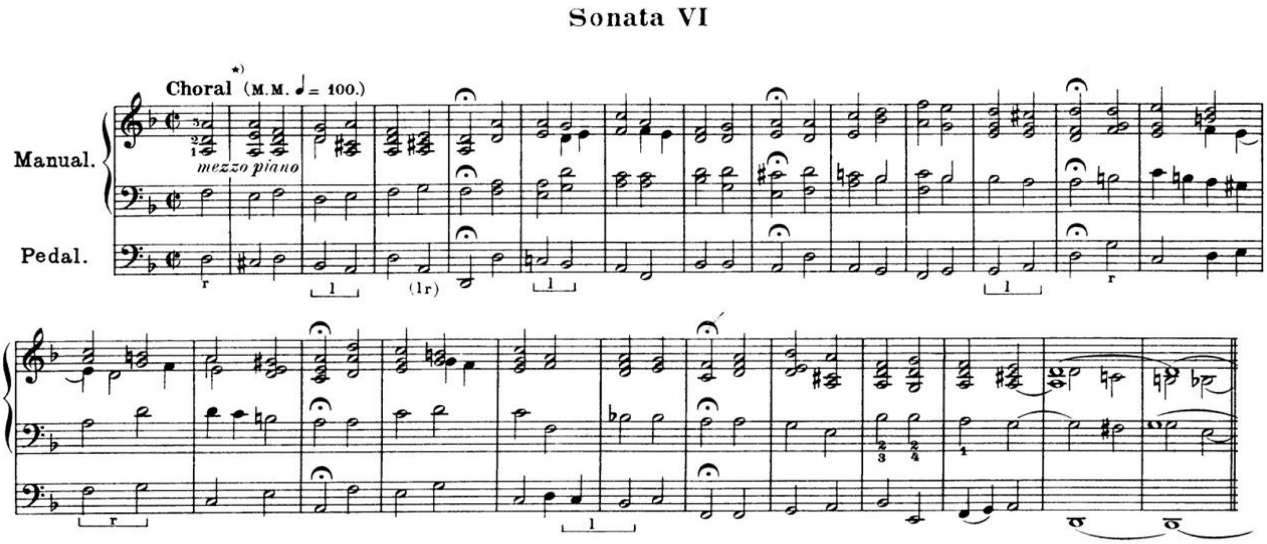


Рисунок № 17 (а). Ф. Мендельсон. Соната № 6. I ч. Вариация № 2.

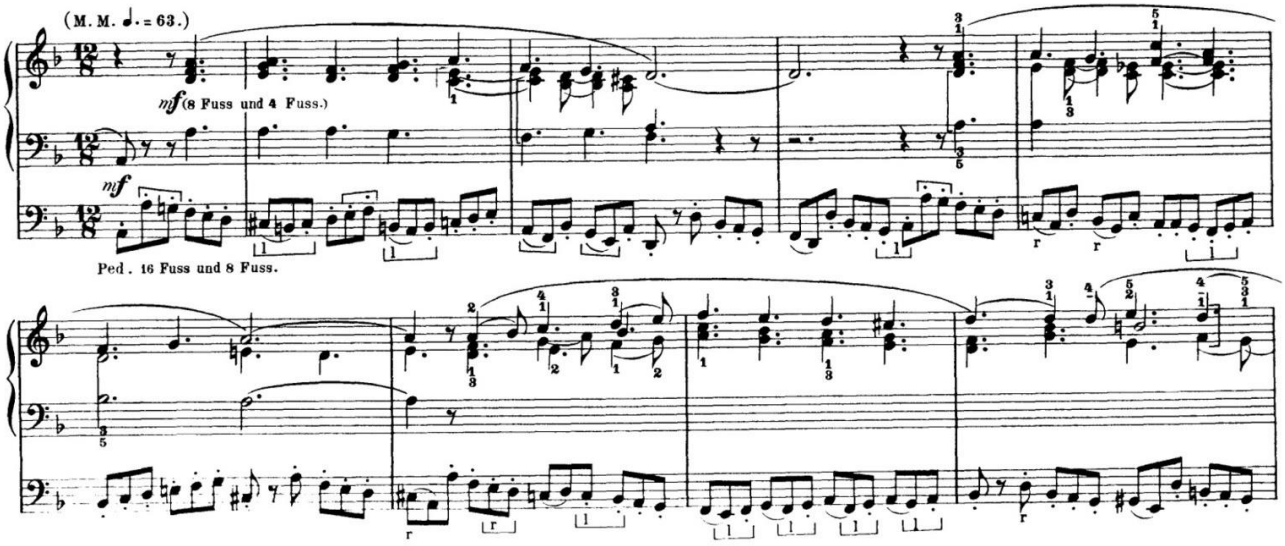


Рисунок № 17 (б). И.С.Бах. Партита *«Christ, der Du bist der helle Tag»*

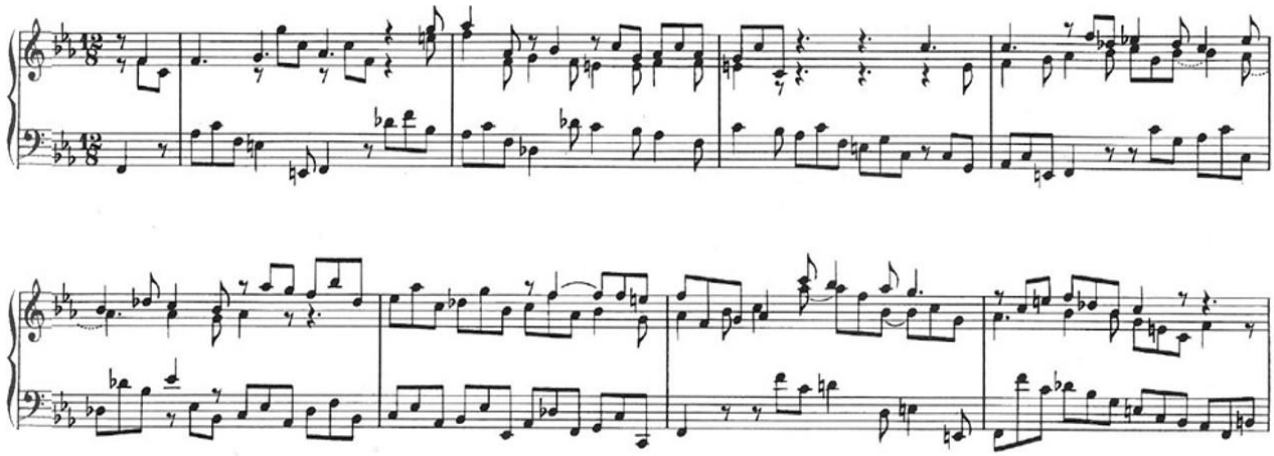


Рисунок № 18. Ф . Мендельсон. Соната № 6. II ч. Тема фуги.

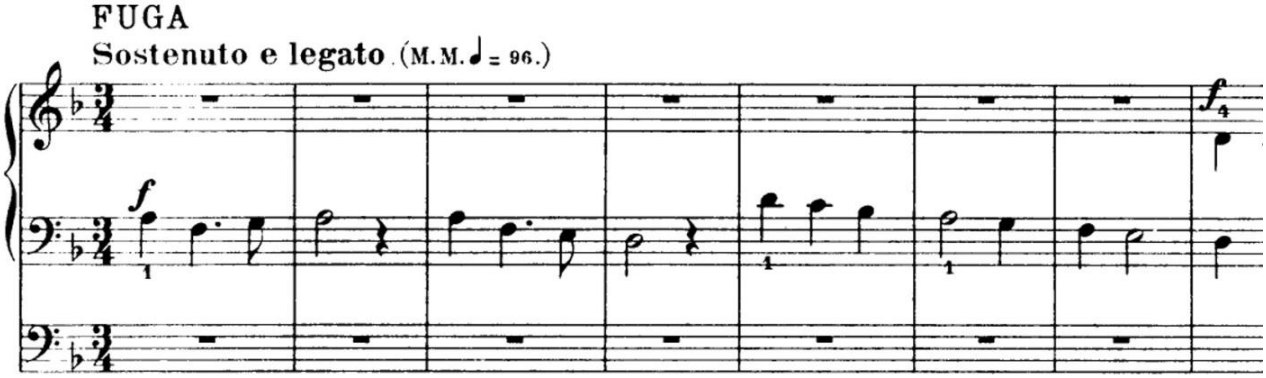


Рисунок № 19 (а). Ф. Мендельсон. Соната № 3. Фрагмент 1-й ч. Хорал *«Aus tiefer Not»* в педали. Первая фуга

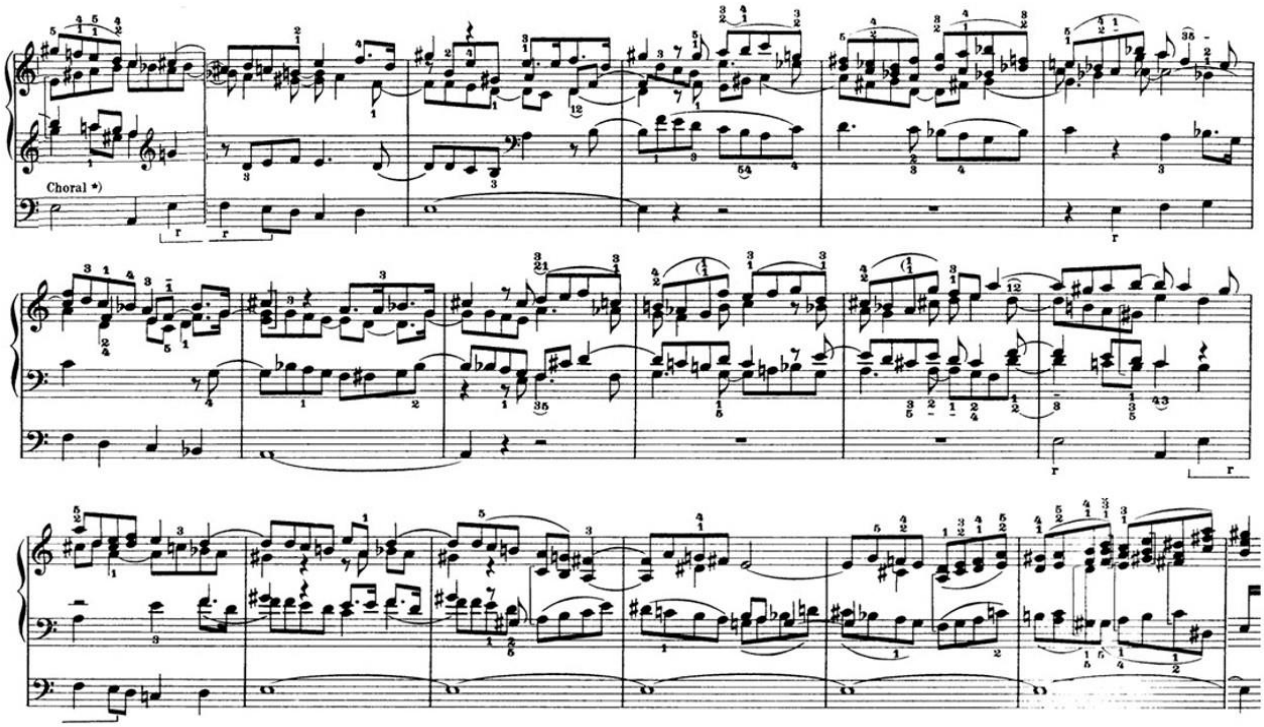


Рисунок № 19 (б). Ф. Мендельсон. Соната № 3. 1 ч. Темы фуги

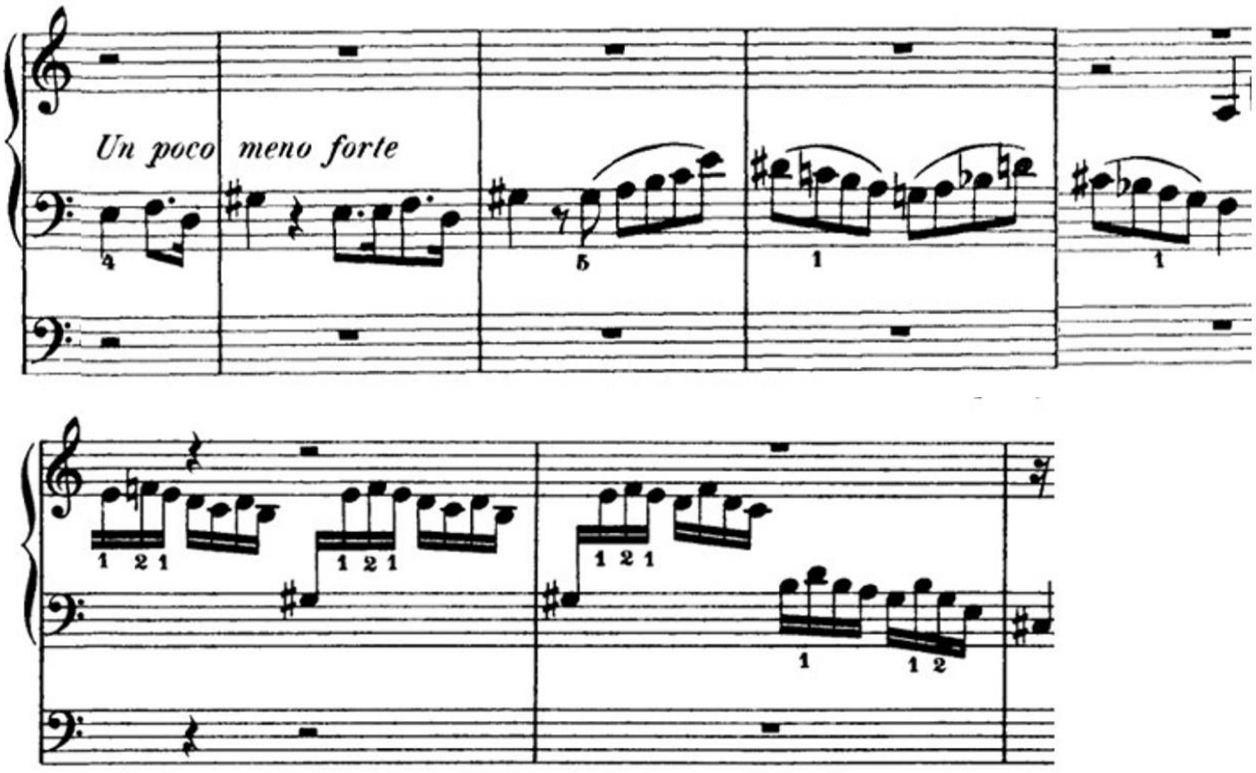


Рисунок № 20 (а). А. Г. Риттер. Соната № 2. Вступительный раздел, главная и связующая партии

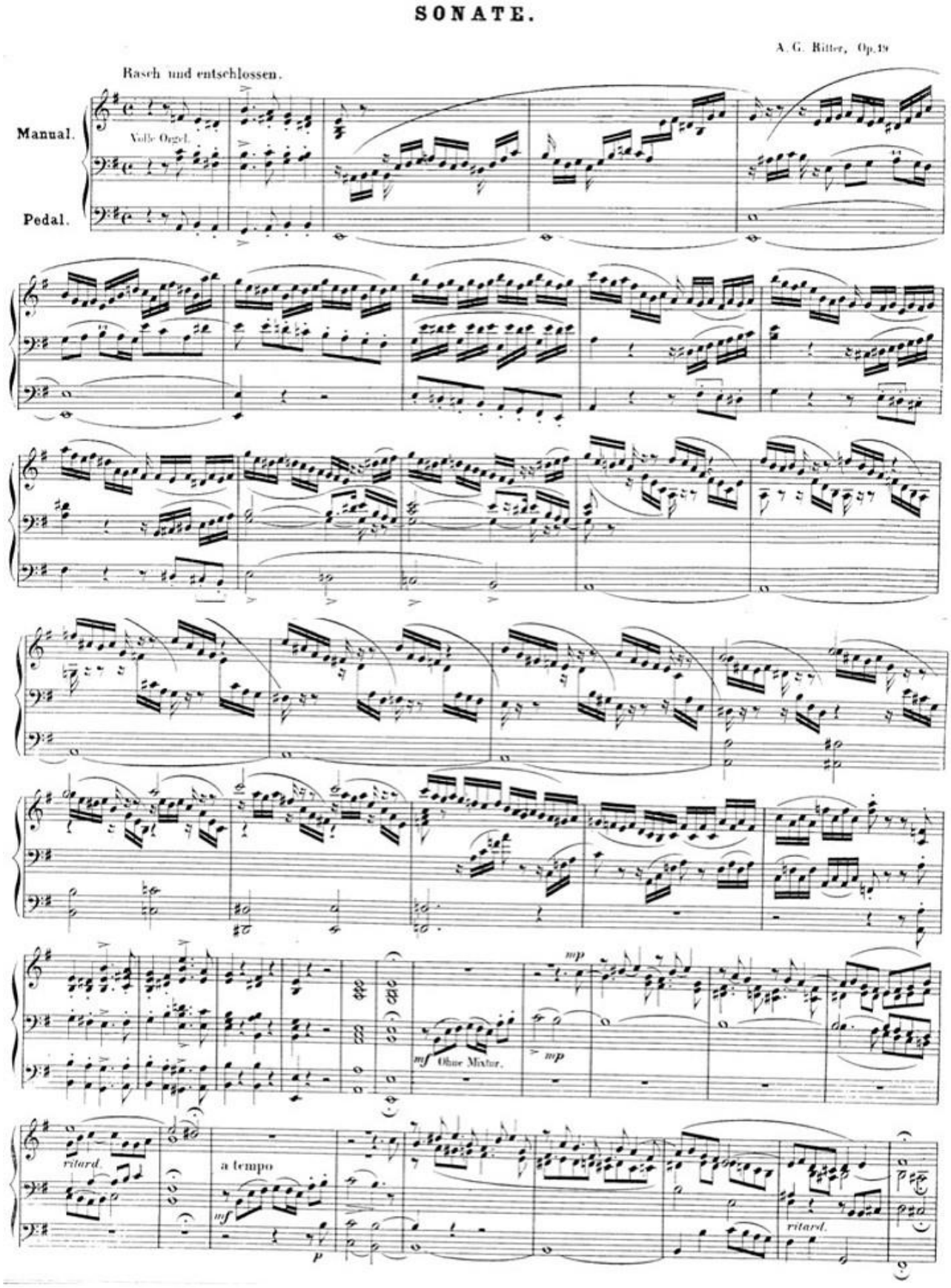


Рисунок № 20 (б). А. Г. Риттер. Соната № 2. главная партия в репризе.

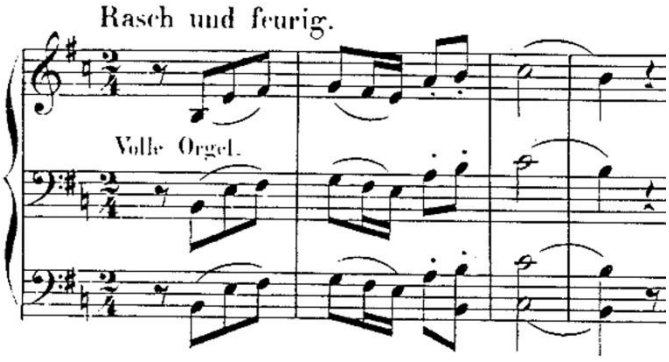


Рисунок № 21 (а). А. Г. Риттер. Соната № 2. Побочная партия в экспозиции

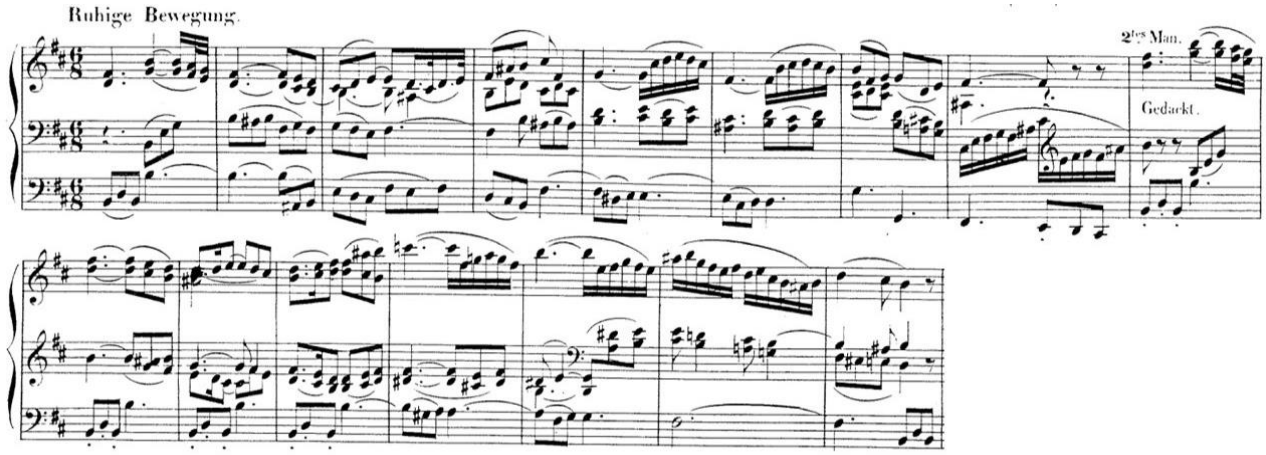


Рисунок № 21 (б). А. Г. Риттер. Соната № 2. Побочная партия в разработке

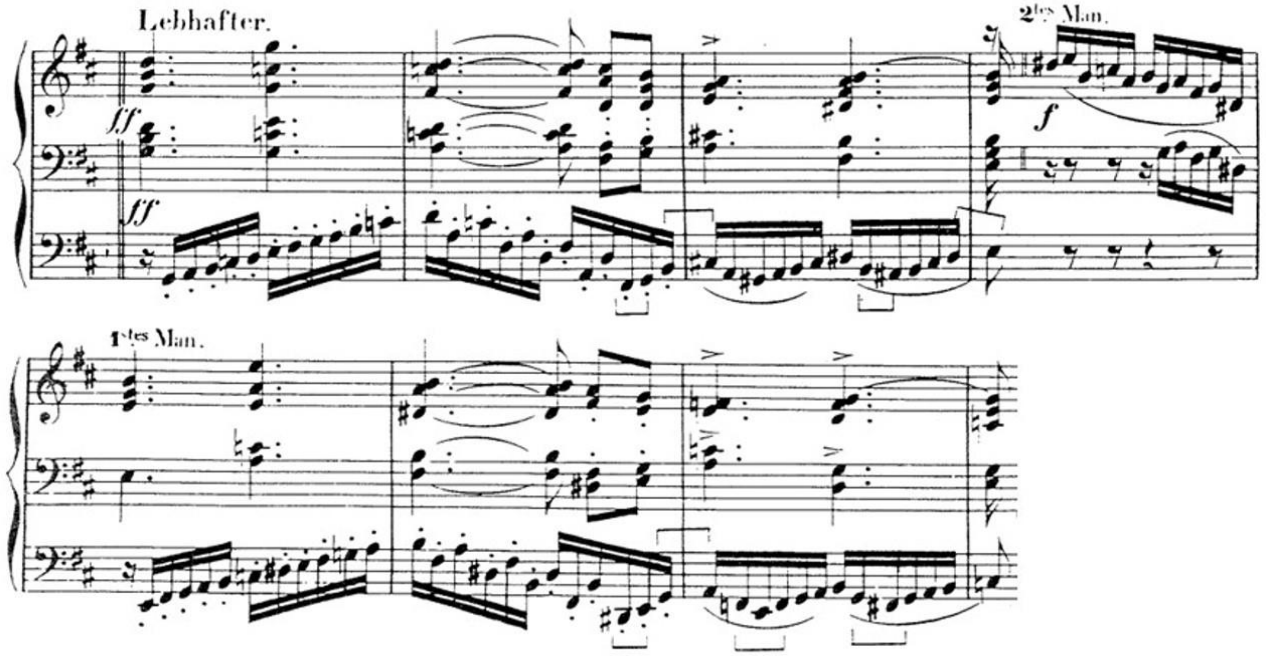


Рисунок № 22 (а). А. Г. Риттер. Соната № 3. Основной токкатный тематический материал сонаты. Главная партия

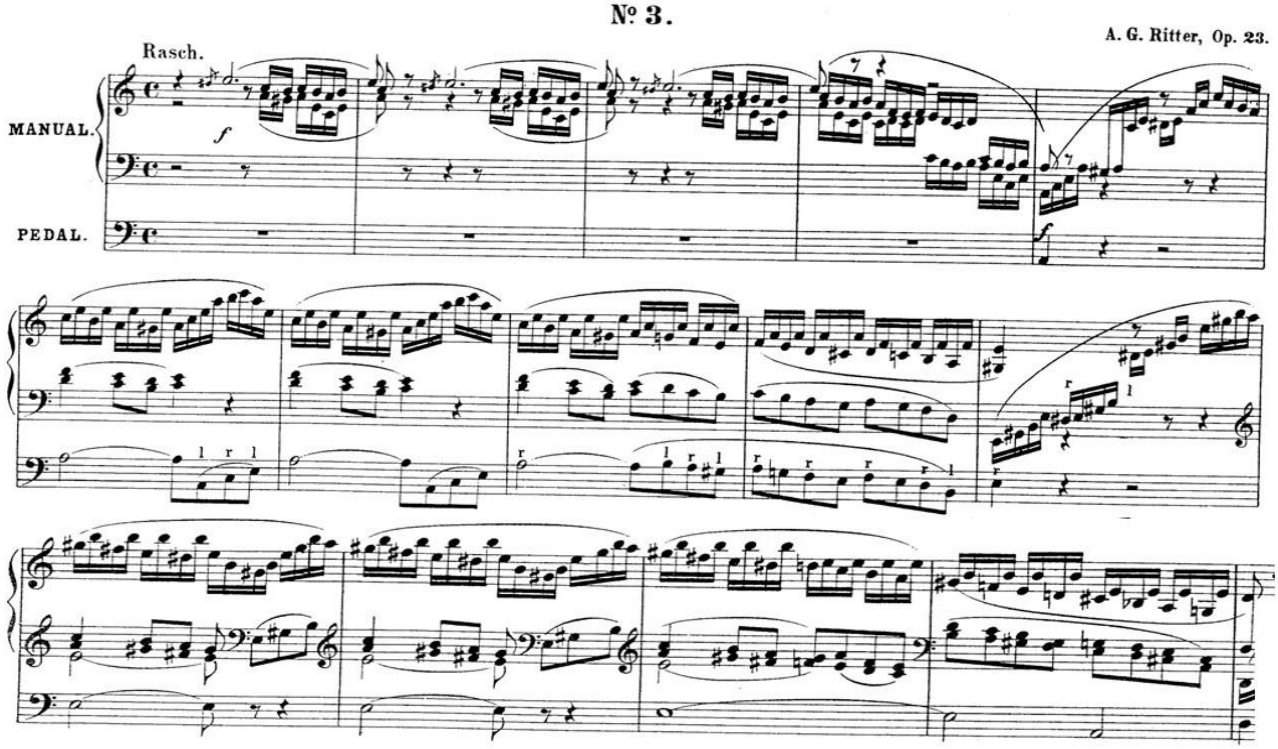


Рисунок № 22 (б). А. Г. Риттер. Соната № 3. Раздел побочной партии в экспозиции

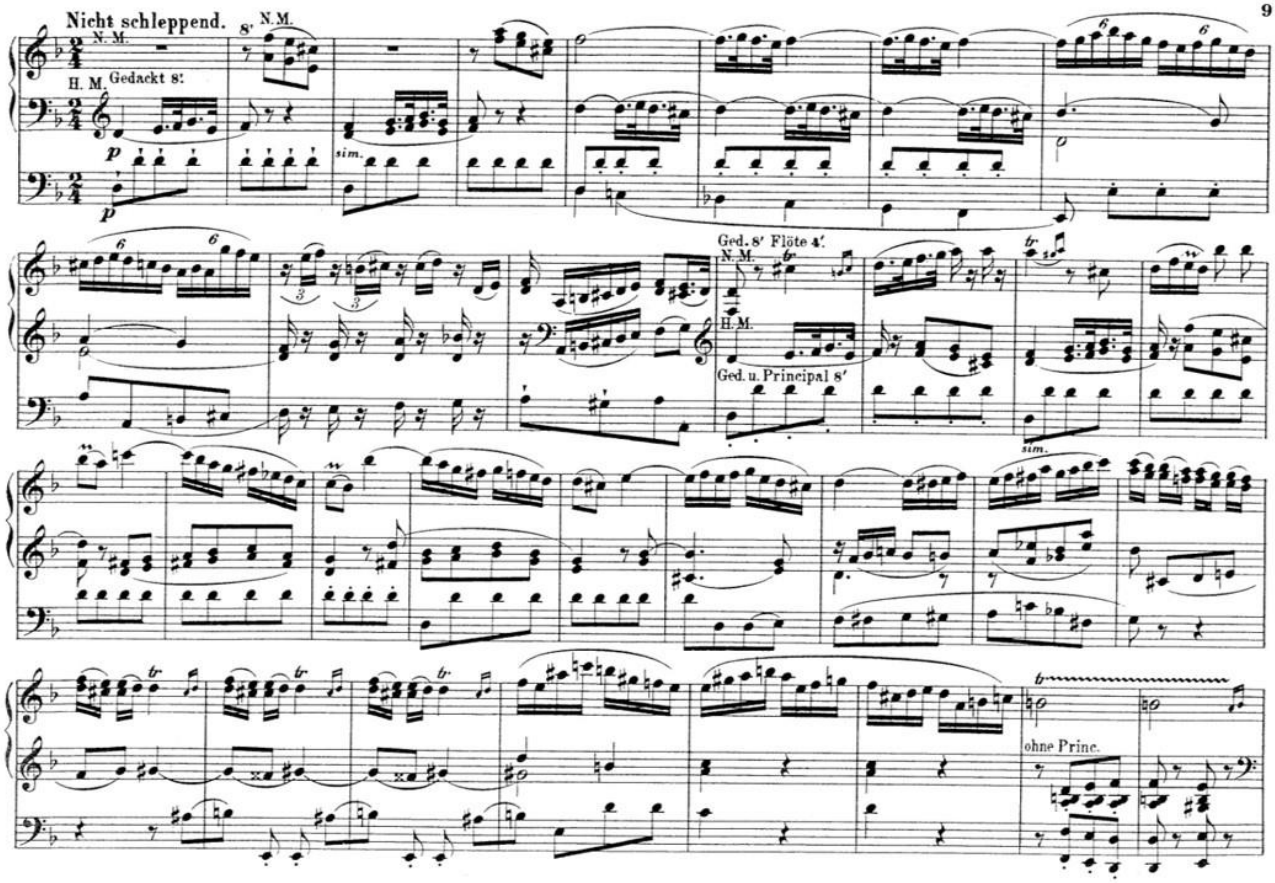


Рисунок № 23. А. Г. Риттер. Соната № 3. Тема вариаций

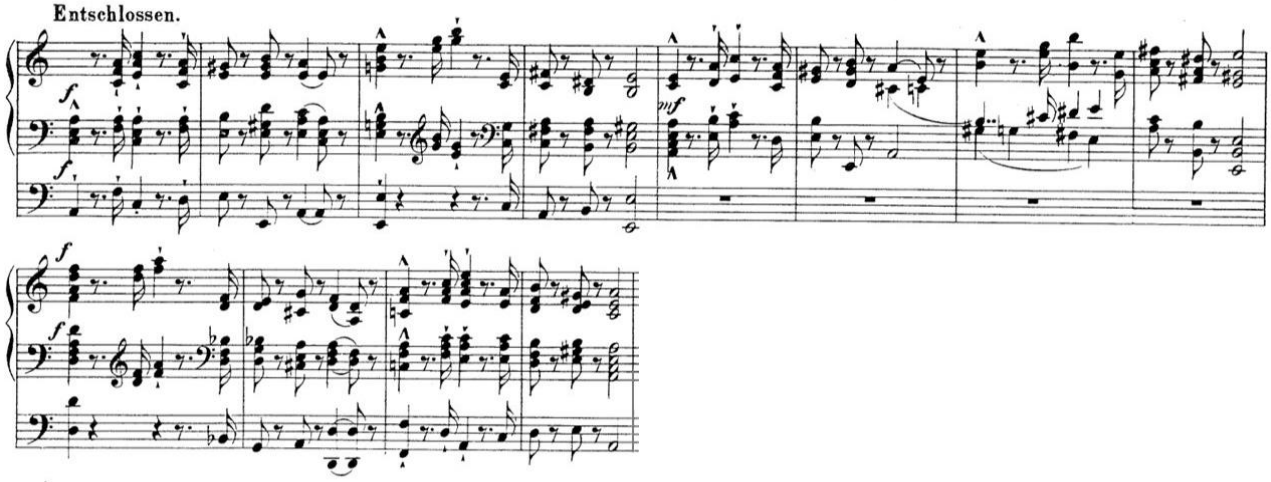


Рисунок № 24. А. Г. Риттер. Соната № 3. Фуга.

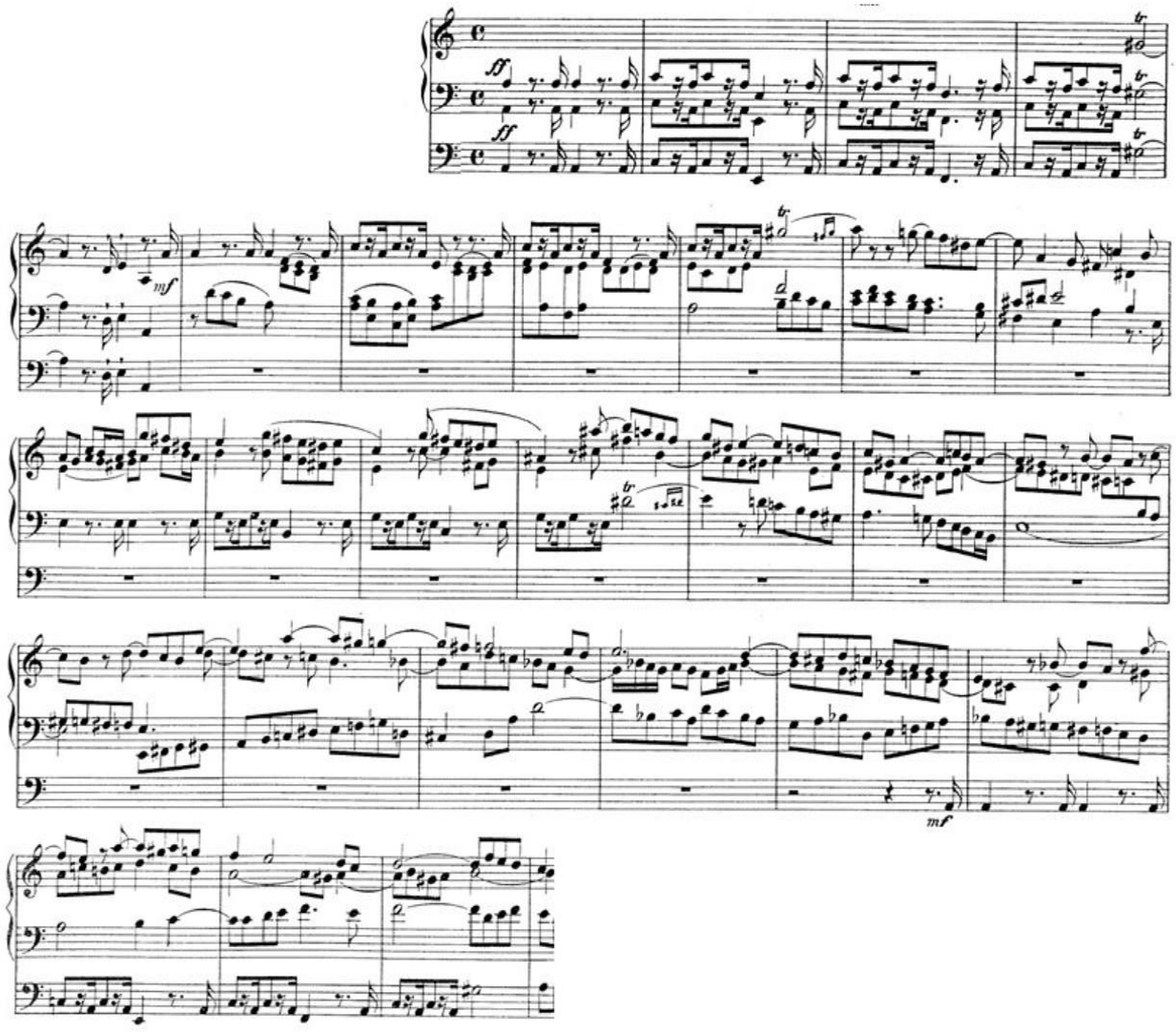
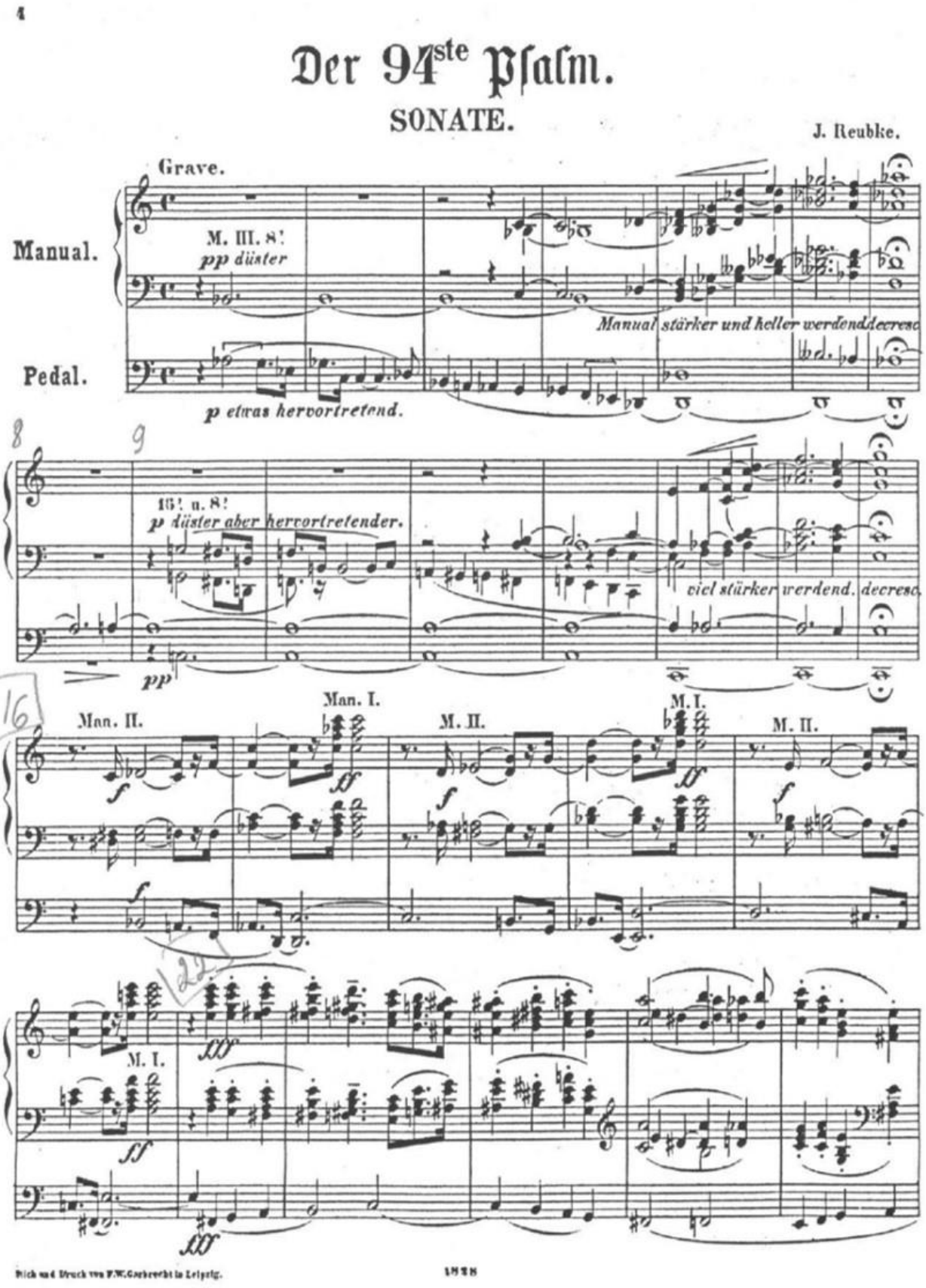


Рисунок № 25. Ю. Ройбке. Соната 94-й Псалом. Вступление.



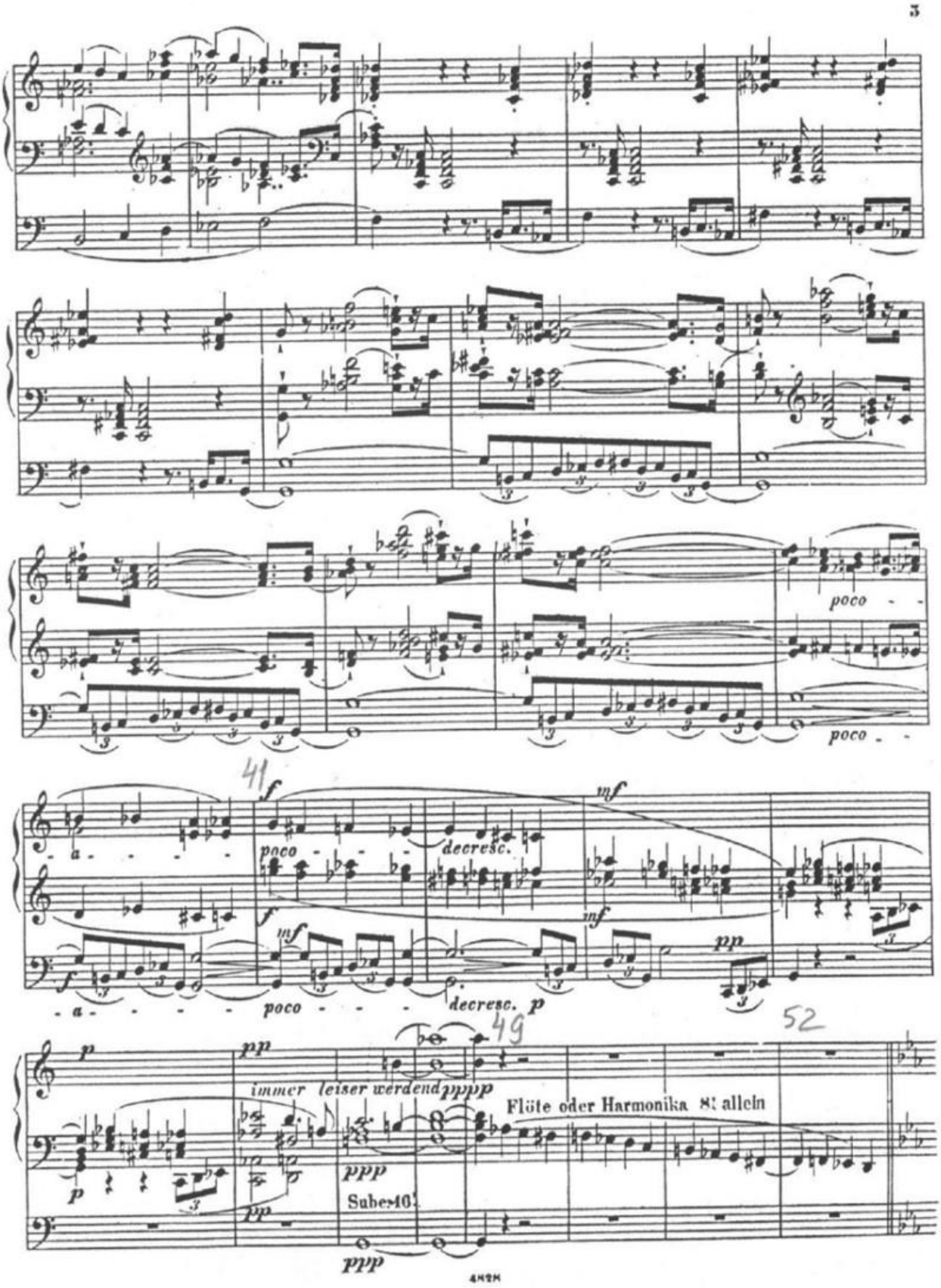

poco
poco
41
f
poco
decresc.
mf
f
mf
mf
pp
a
poco
decresc. p
49
52
p
pp
immer leiser werdend
pppp
Flöte oder Harmonika 8' allein
p
ppp
Subes 16'
pp
ppp

Рисунок № 26 (а). Ю. Ройбке. Соната 94-й Псалом. Главная партия в экспозиции

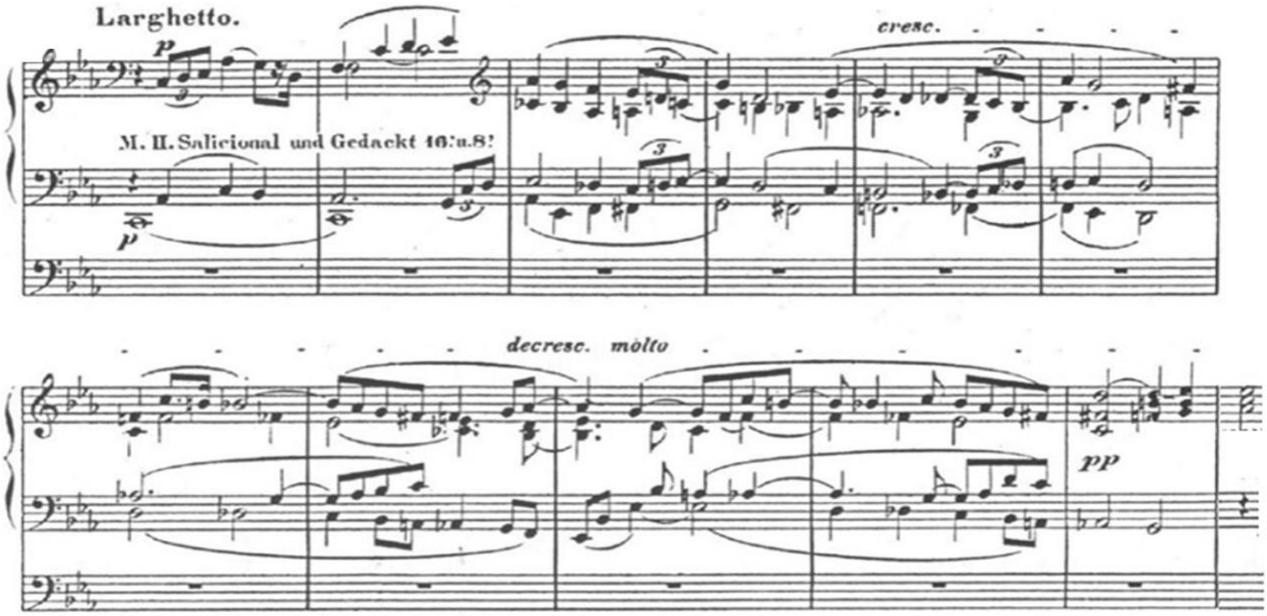


Рисунок № 26 (б). Ю. Ройбке. Соната 94-й Псалом. Побочная партия в экспозиции

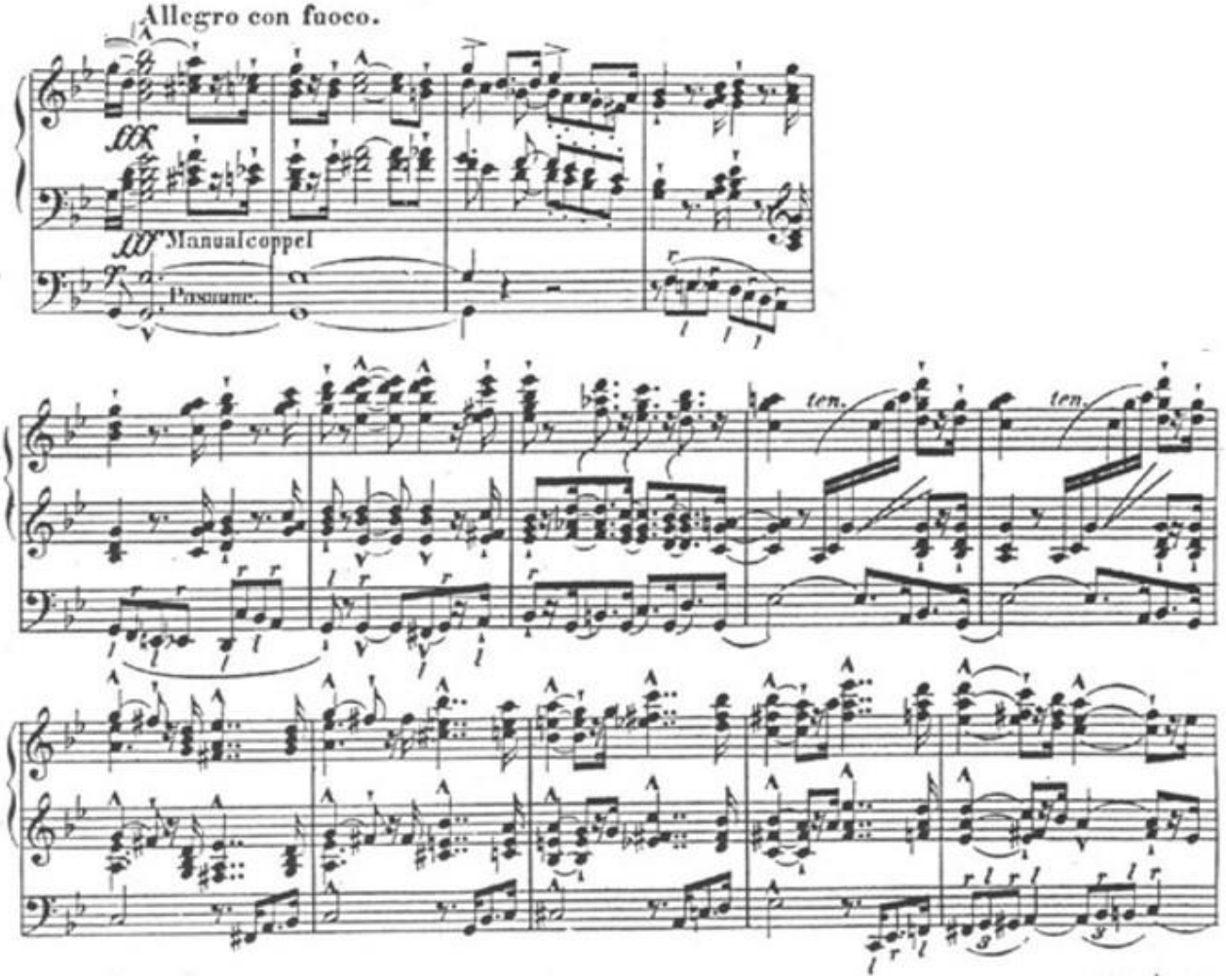


Рисунок № 27. Ю. Ройбке. Соната 94-й Псалом. Тема Adagio

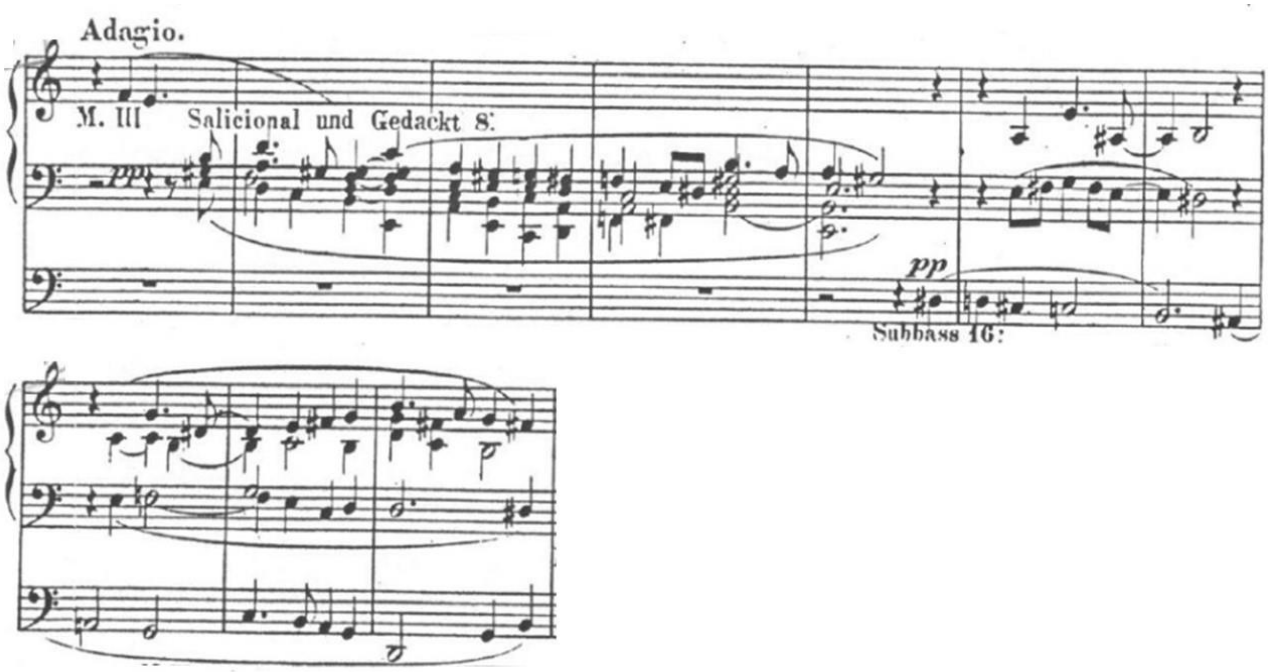


Рисунок № 28. Ю. Ройбке. Соната 94-й Псалом. Тема фуги

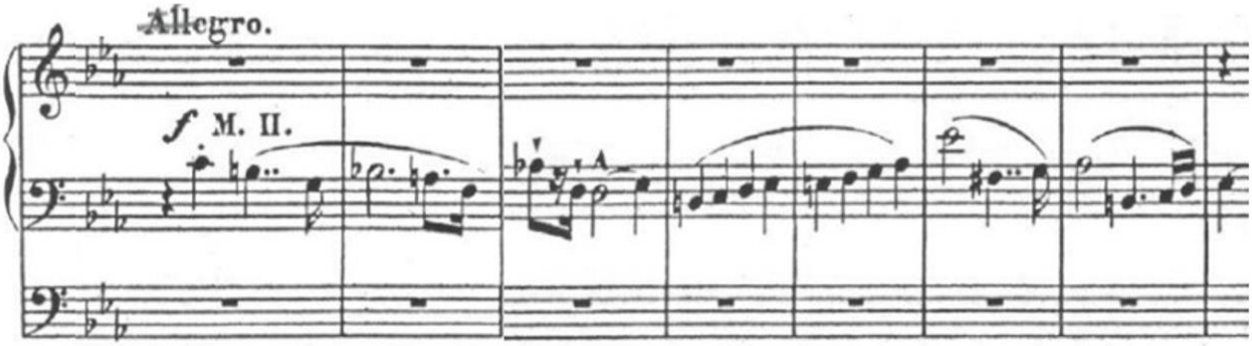


Рисунок № 29. Ю. Ройбке. Соната 94-й Псалом.

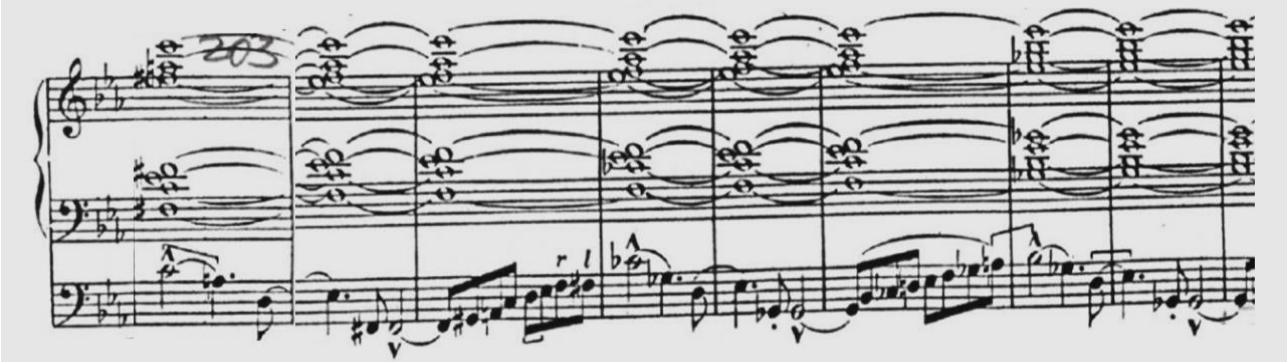


Рисунок № 30. Й. Г. Райнбергер. Соната № 2. Финал. Кода.

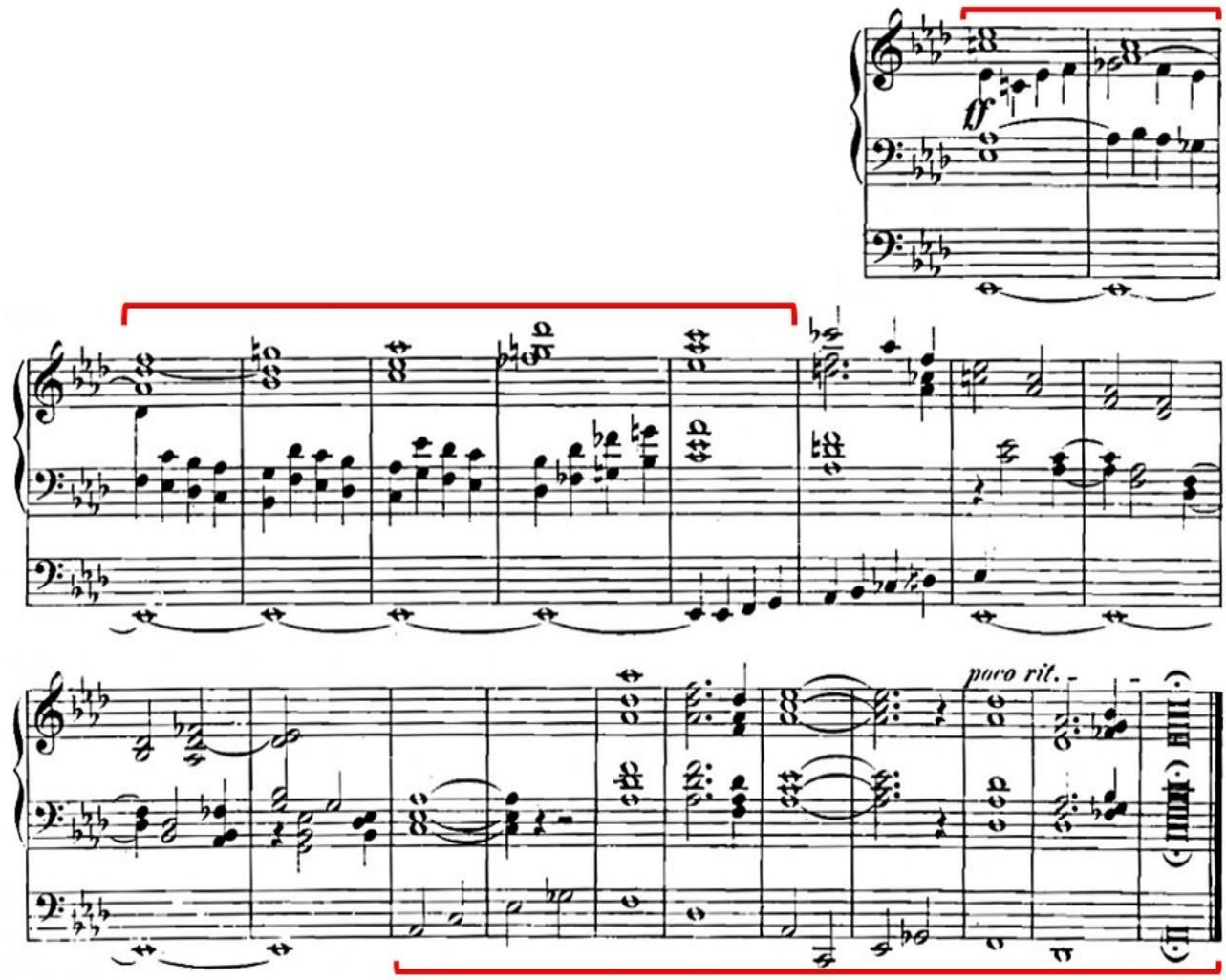


Рисунок № 31. Й. Г. Райнбергер. Соната № 4. 1 ч. побочная партия. *Tonus peregrinus*

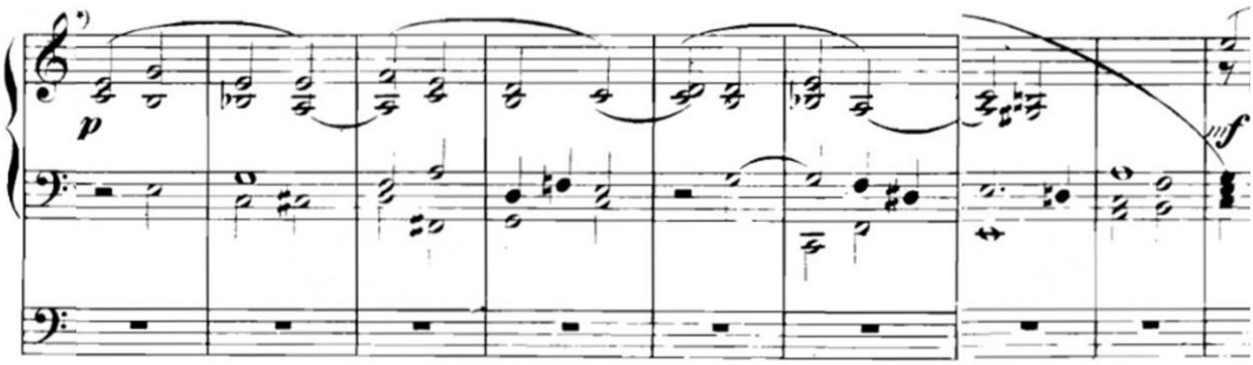


Рисунок № 32. Й. Г. Райнбергер. Соната № 4. 3 ч. Экспозиция фуги.

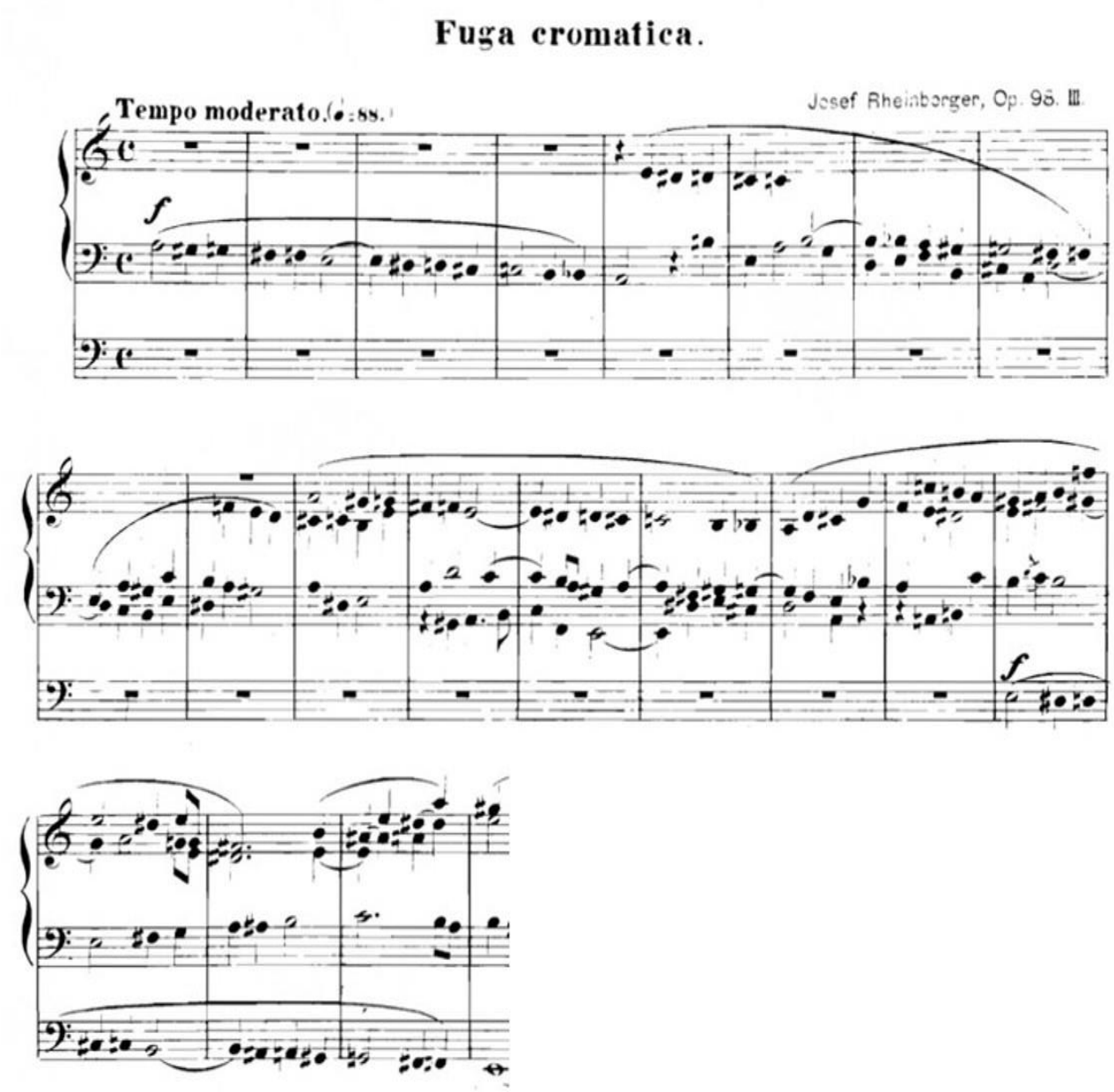


Рисунок № 33. Й. Г. Райнбергер. Соната № 8. 1 ч. Интродукция

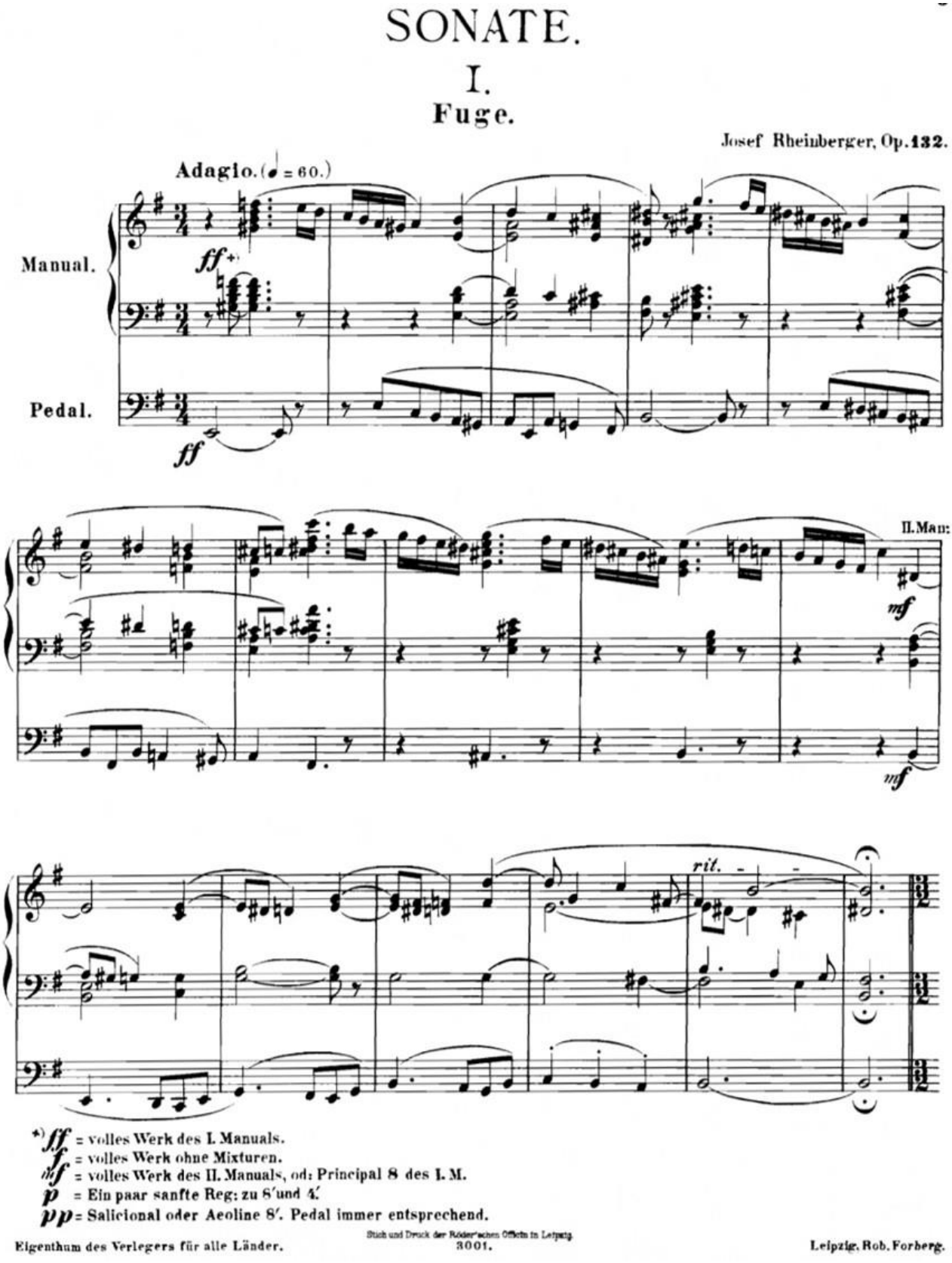


Рисунок № 34. Ф. Вольфрум. Соната № 1. 1 ч. Кода.

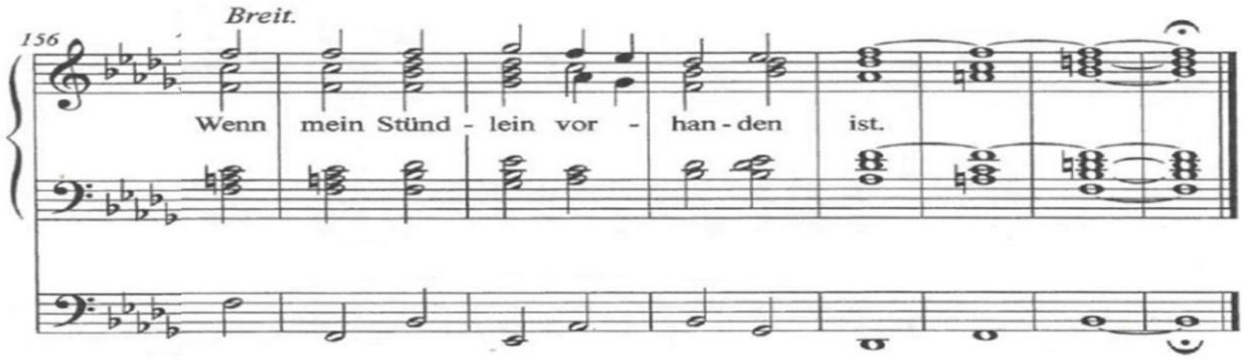


Рисунок № 35. Ф. Вольфрум. Соната № 1. Финал.

Ich bin ein Glied an deinem Leib',
Deß tröst' ich mich von Herzen;
Von dir ich ungeschieden bleib'
In Todesnoth und Schmerzen.
Wenn ich gleich sterb', so sterb' ich dir;
Ein ewig's Leben hast du mir
Durch deinen Tod erworben.

Weil du vom Tod' erstanden bist,
Werd' ich im Grab nicht bleiben.
Mein höchster Trost dein' Auffahrt ist;
Tods Furcht kann sie vertreiben.
Denn wo du bist, da komm ich hin,
Daß ich stets bei dir leb' und bin;
Drum fahr' ich hin mit Freuden.

(Nikolaus Herman 1560)

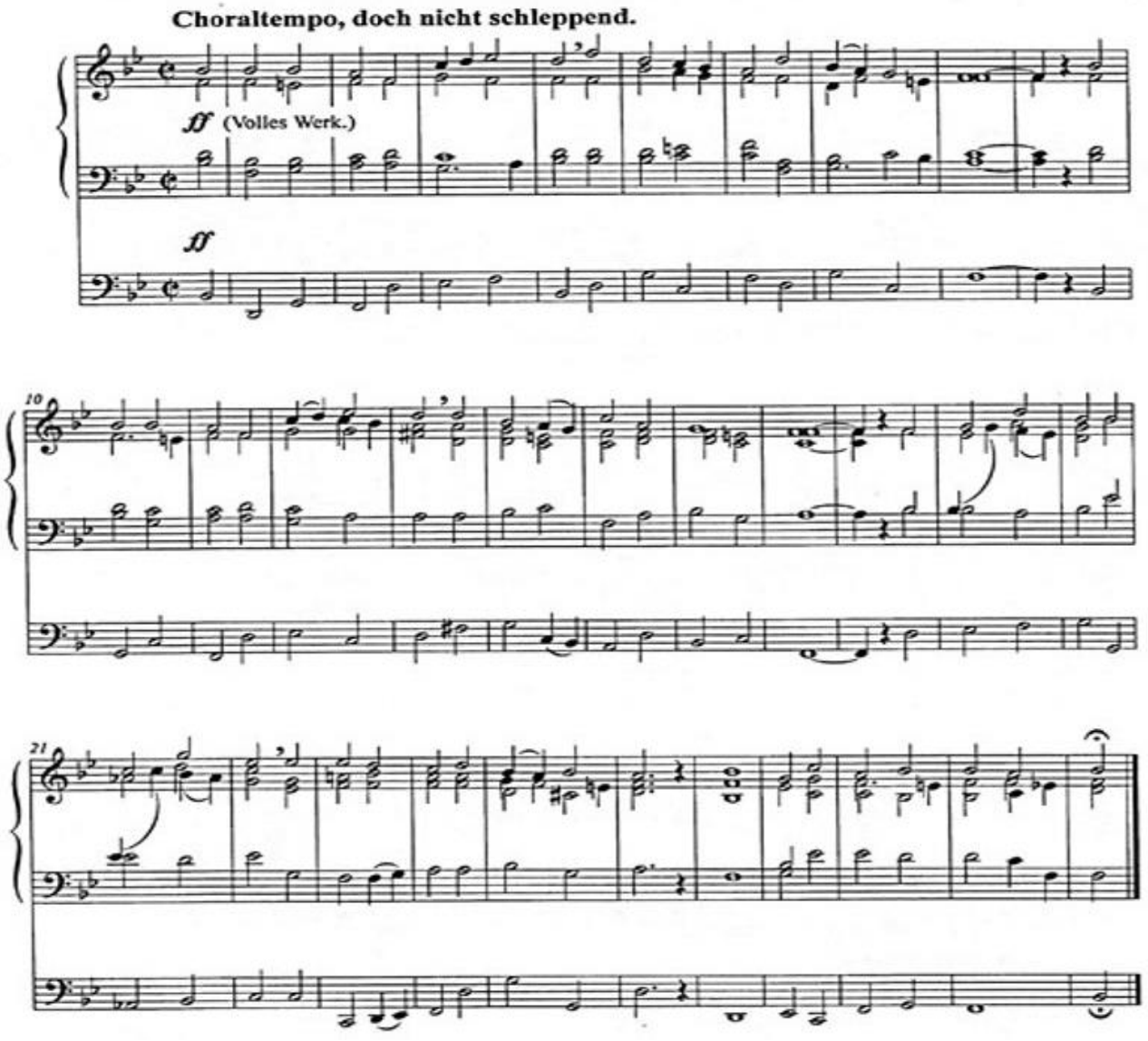


Рисунок № 36. Ф. Вольфрум. Соната № 2. 1 ч. Главная партия.

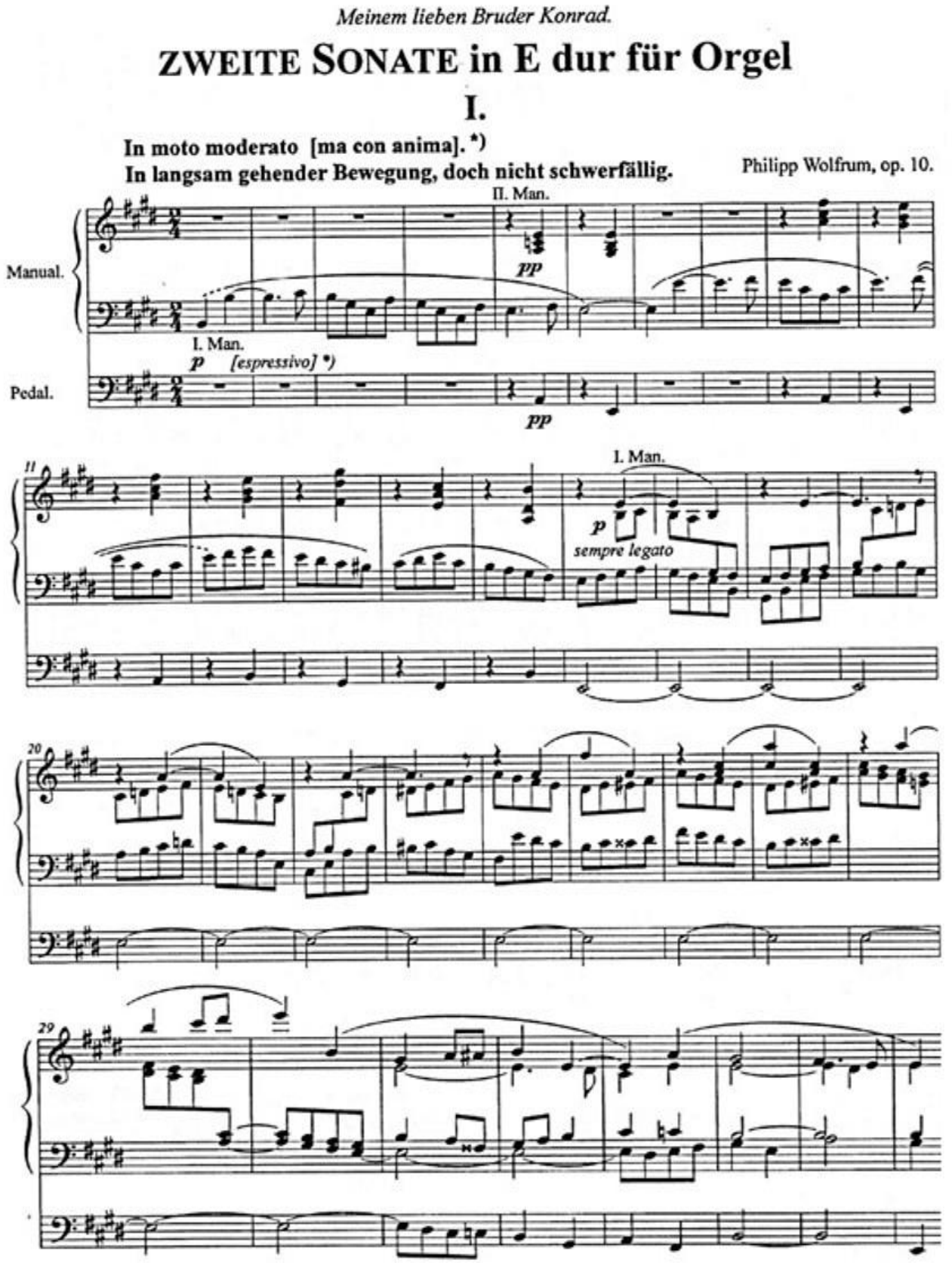


Рисунок № 37. Ф. Вольфрум. Соната № 1. 2 ч. Средний раздел.

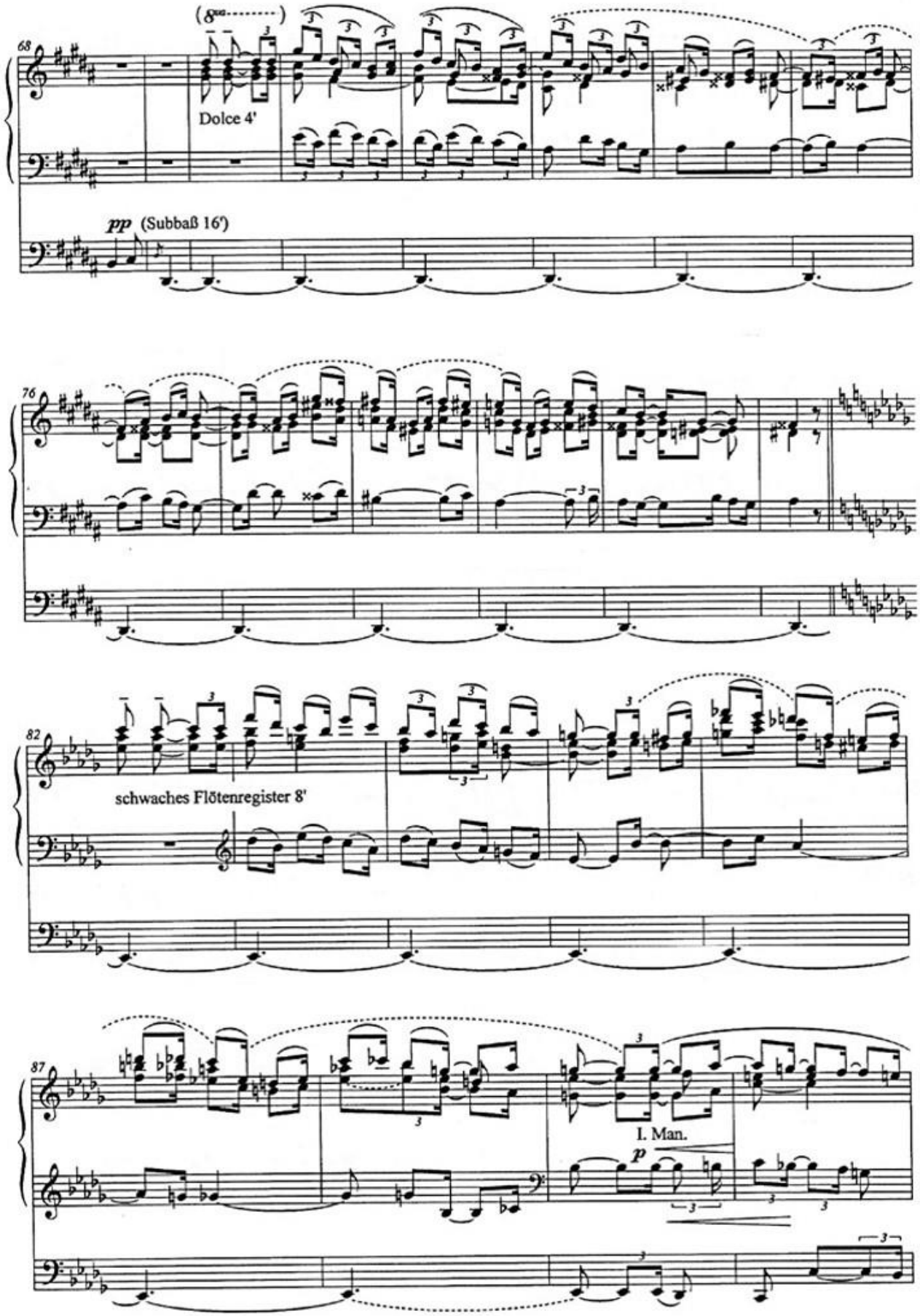


Рисунок № 38 (а). Ф. Вольфрум. Соната № 2. Финал. Фуга. Экспозиция.

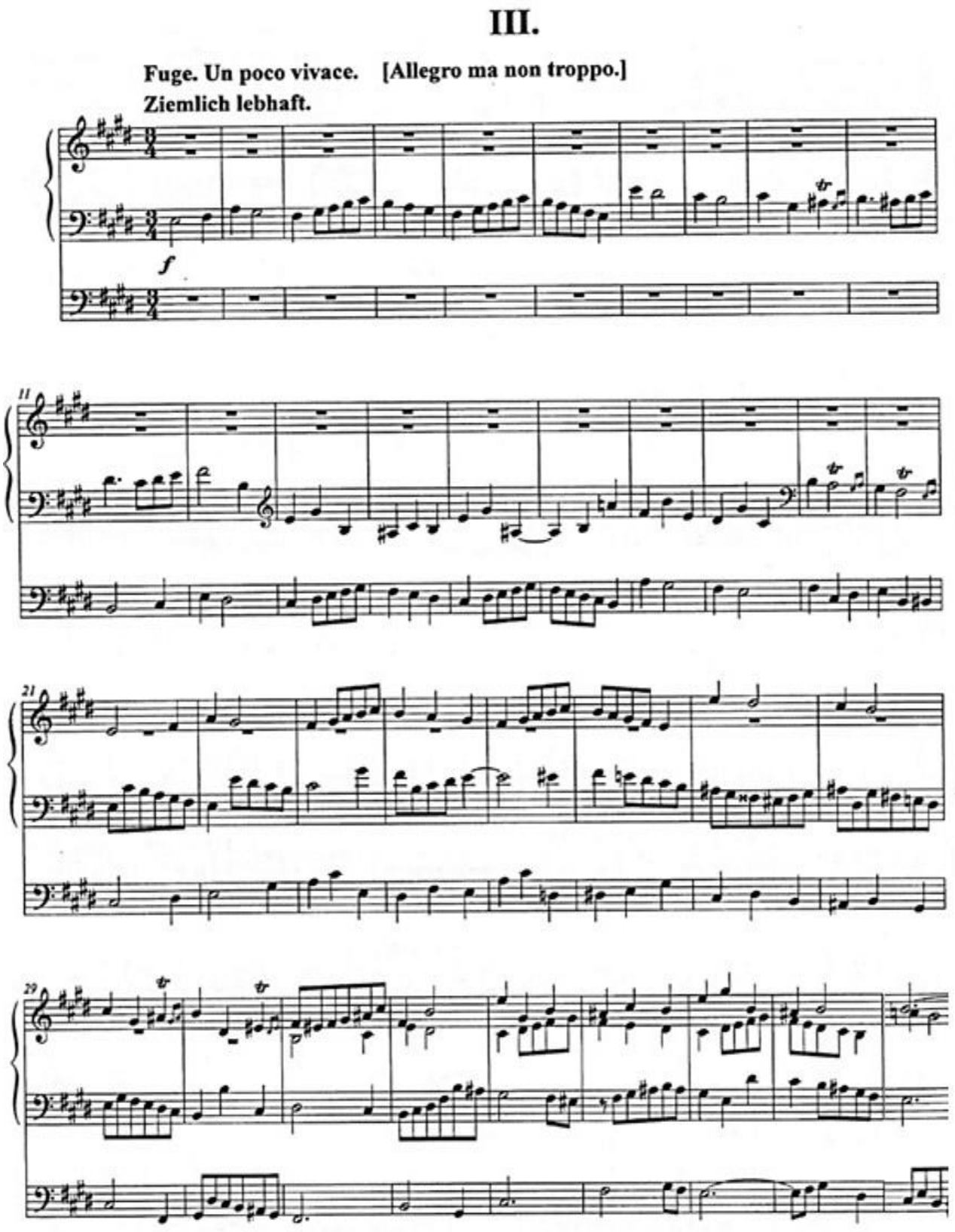


Рисунок № 38 (б). Ф. Вольфрум. Соната № 2. Финал. Фуга.

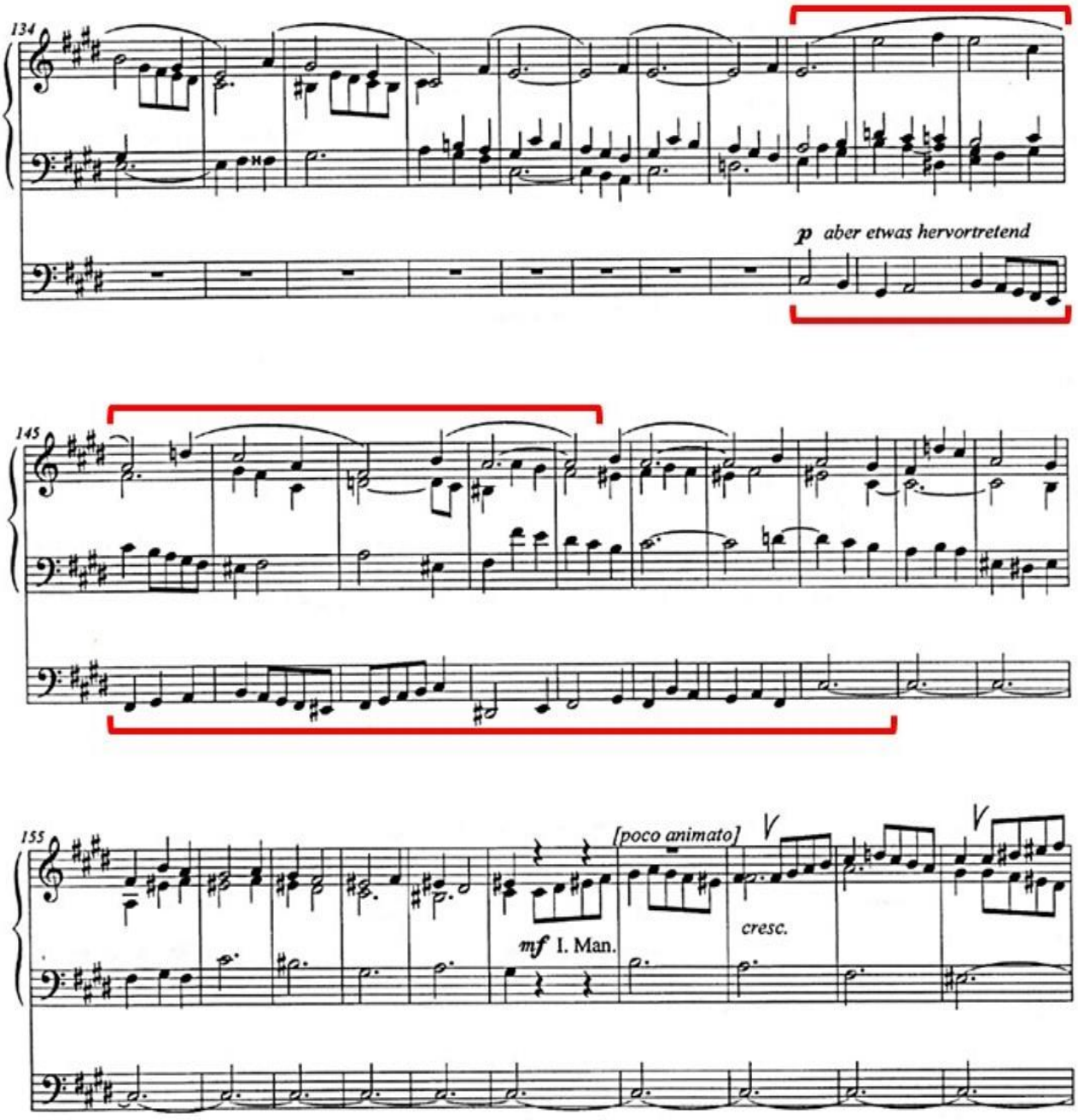


Рисунок № 39 (а). Ф. Вольфрум. Соната № 2. 2 ч. Основная тема.

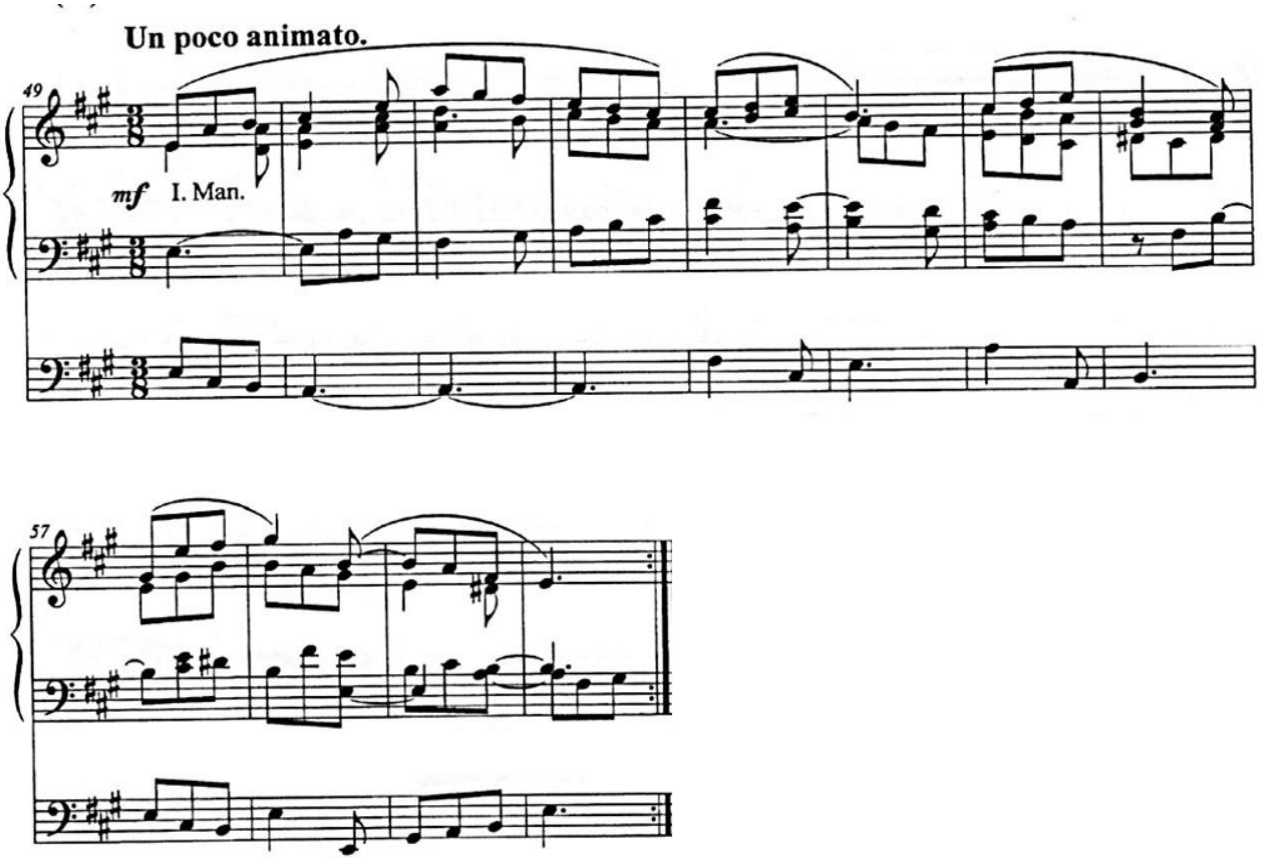


Рисунок № 39 (б) . Ф. Вольфрум. Соната № 2. Финал. Кода.

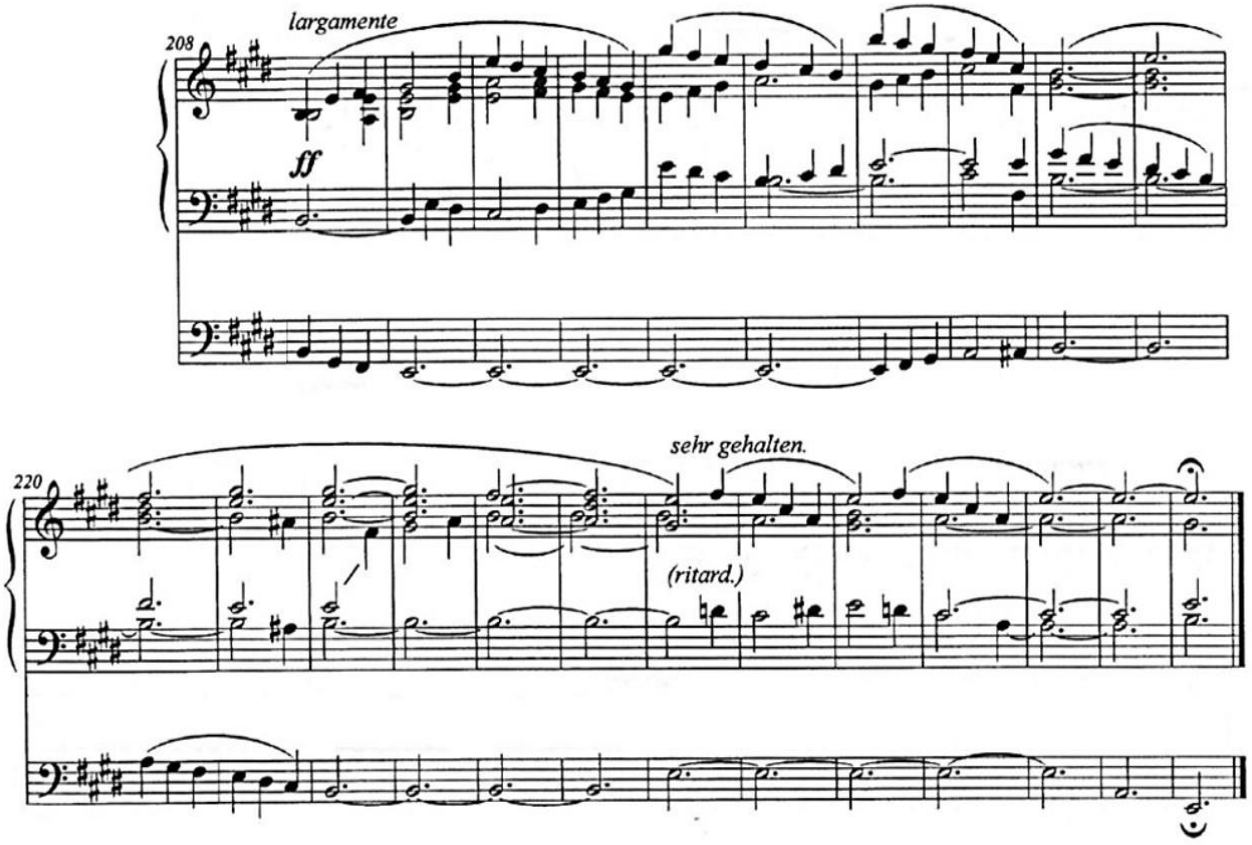


Рисунок № 40. М. Регер. Соната № 1. 1 ч. Кода.

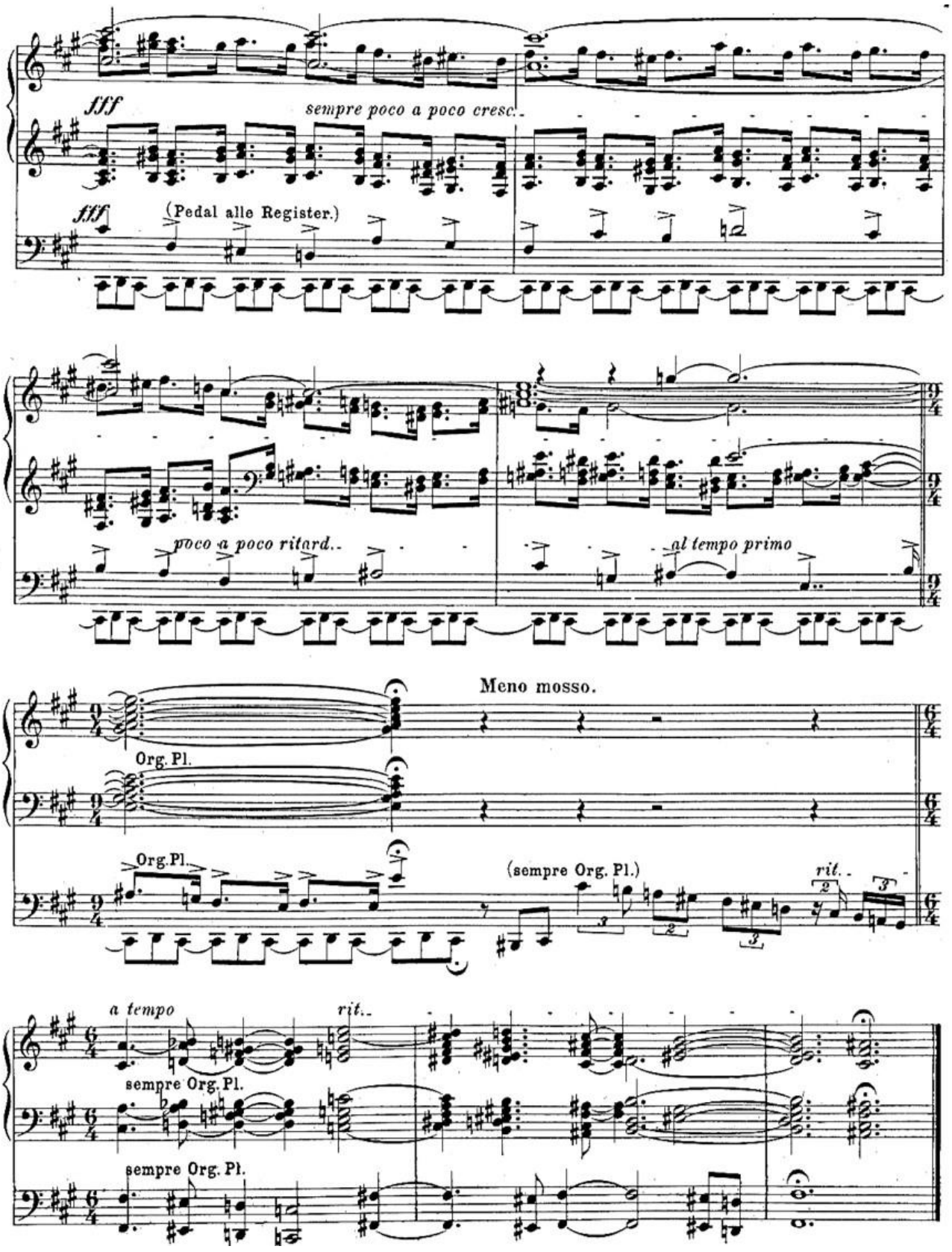


Рисунок № 41. М. Регер. Соната № 2. 1 ч. Главная партия.

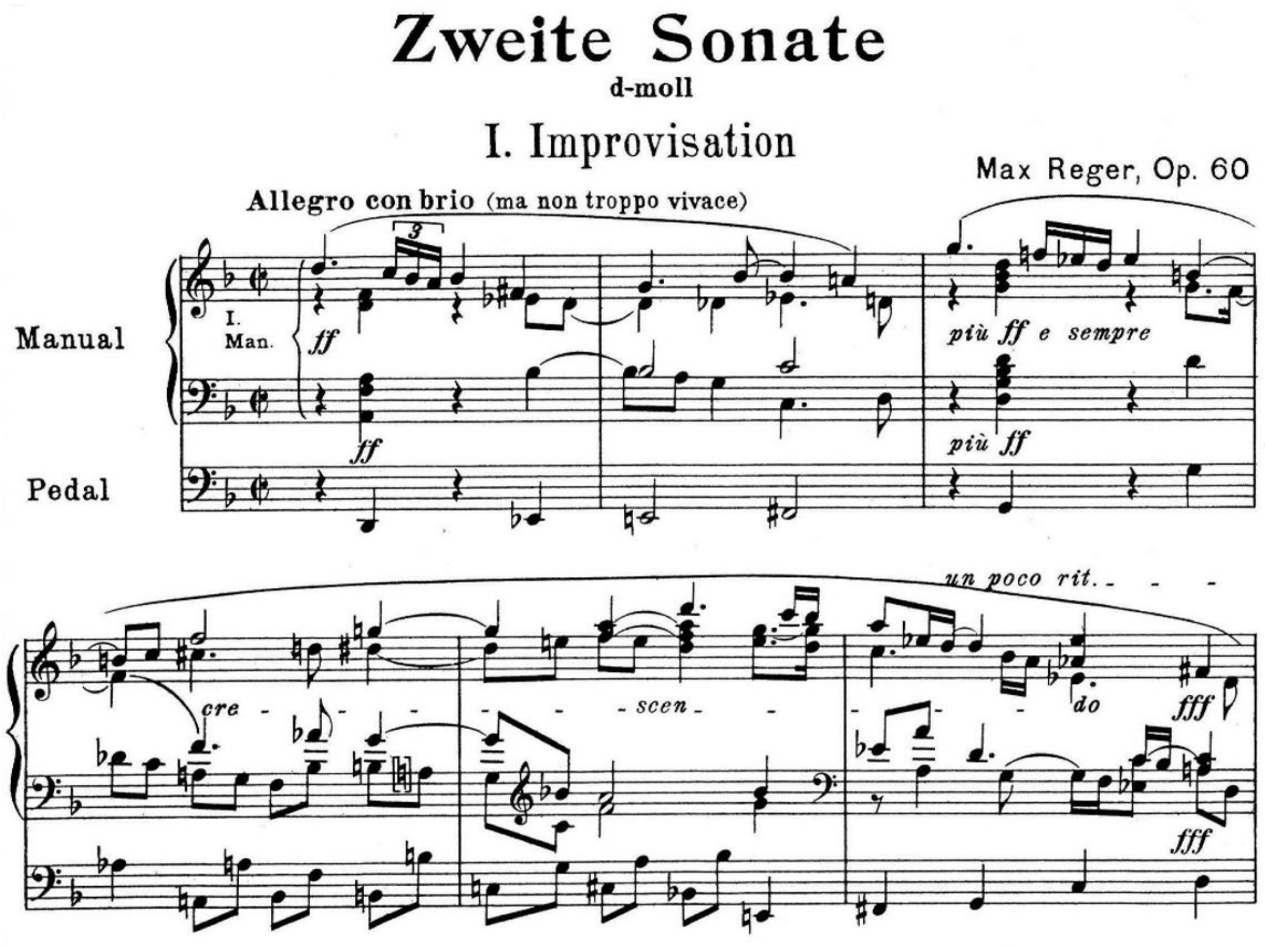


Рисунок № 42. М. Регер. Соната № 2. 1 ч. Педальное соло.

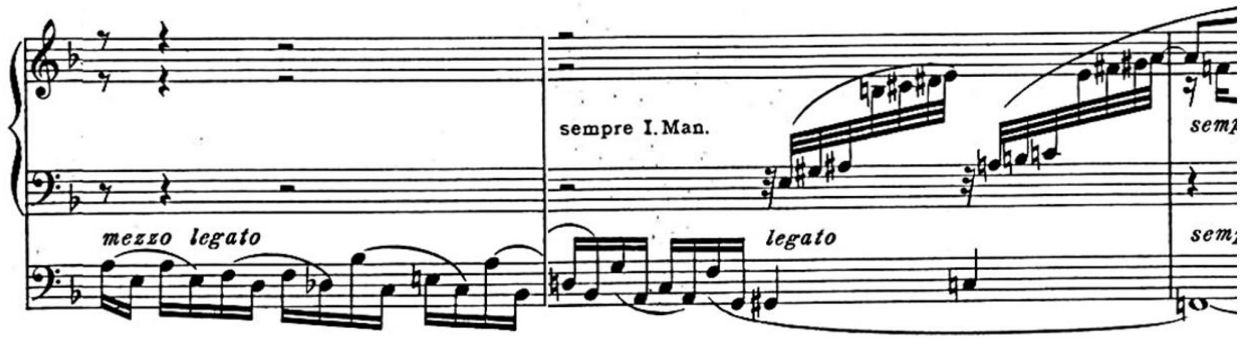


Рисунок № 43. М. Регер. Соната № 2. 1 ч. Кода.

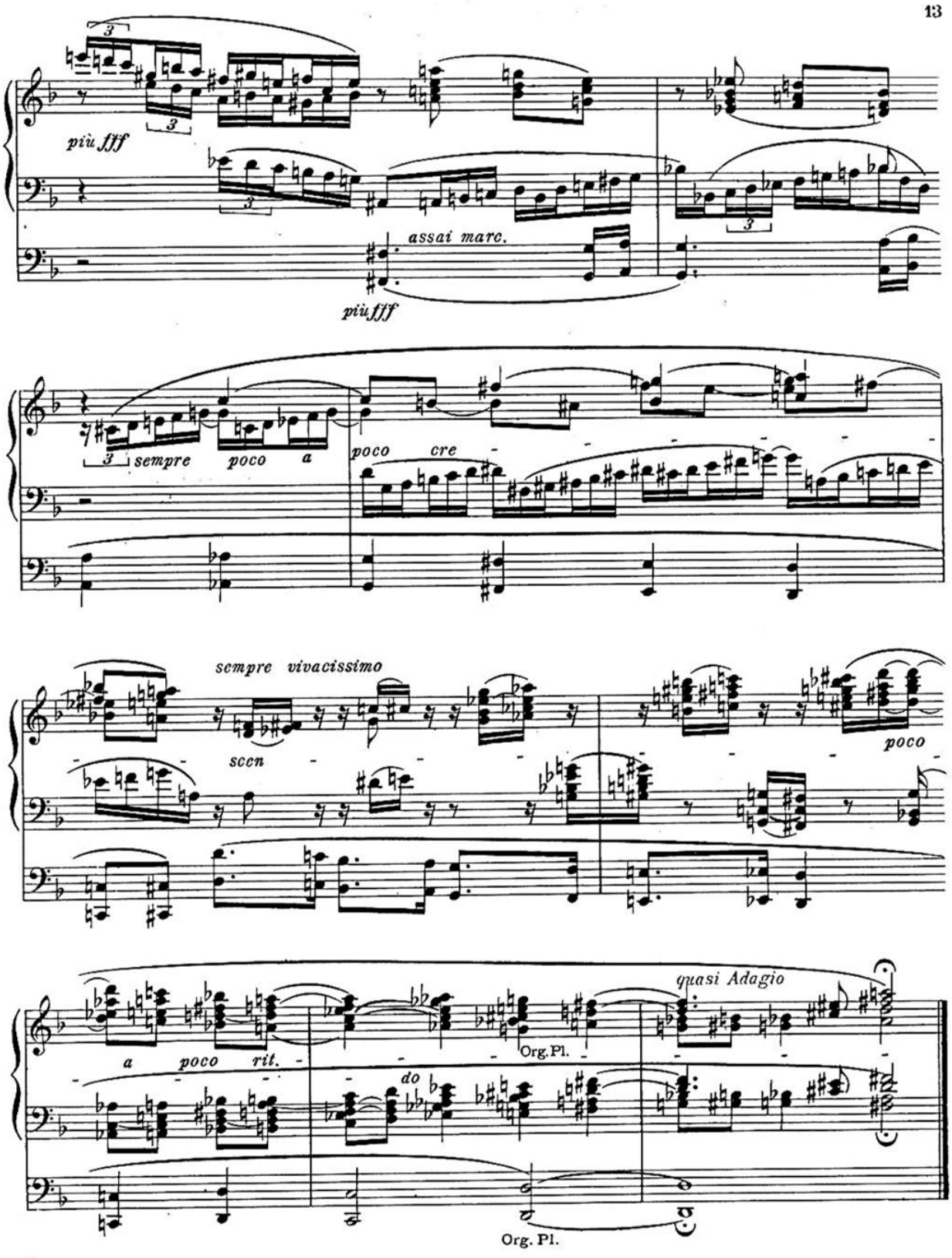


Рисунок № 44. М. Регер. Соната № 2. Финал. Фуга. Экспозиция.

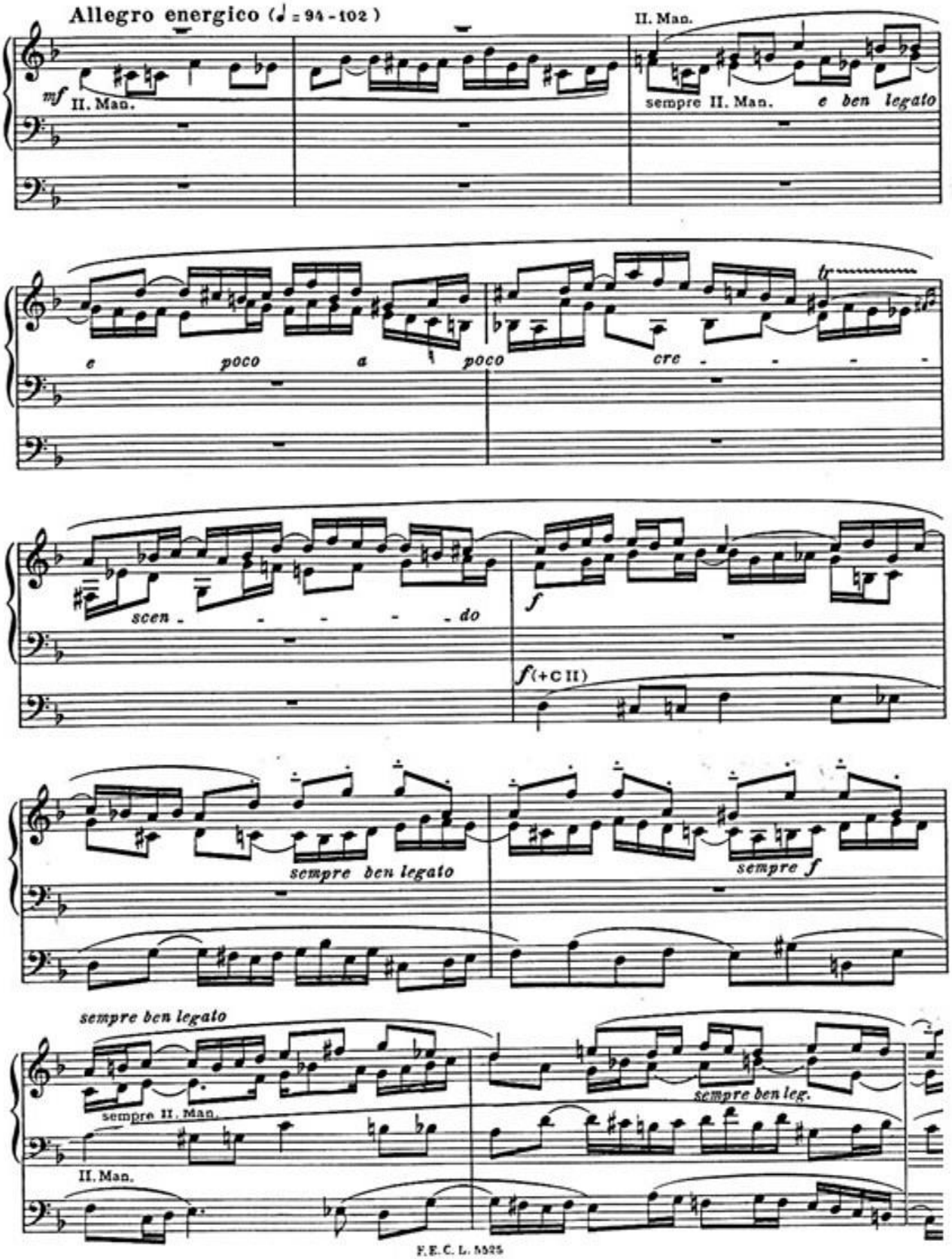
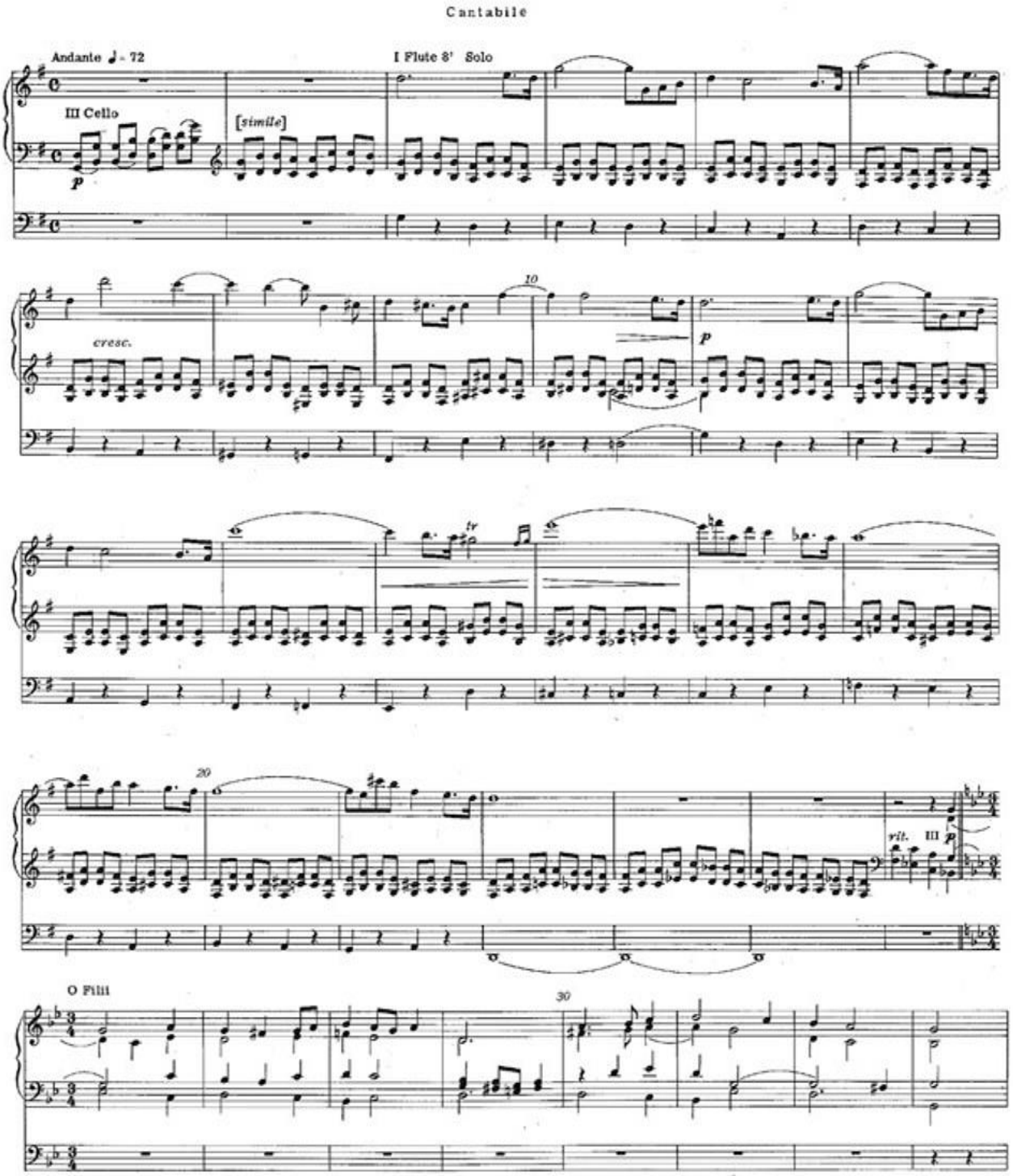


Рисунок № 45. Ж.-Н. Лемменс. Соната № 2. 2 ч.



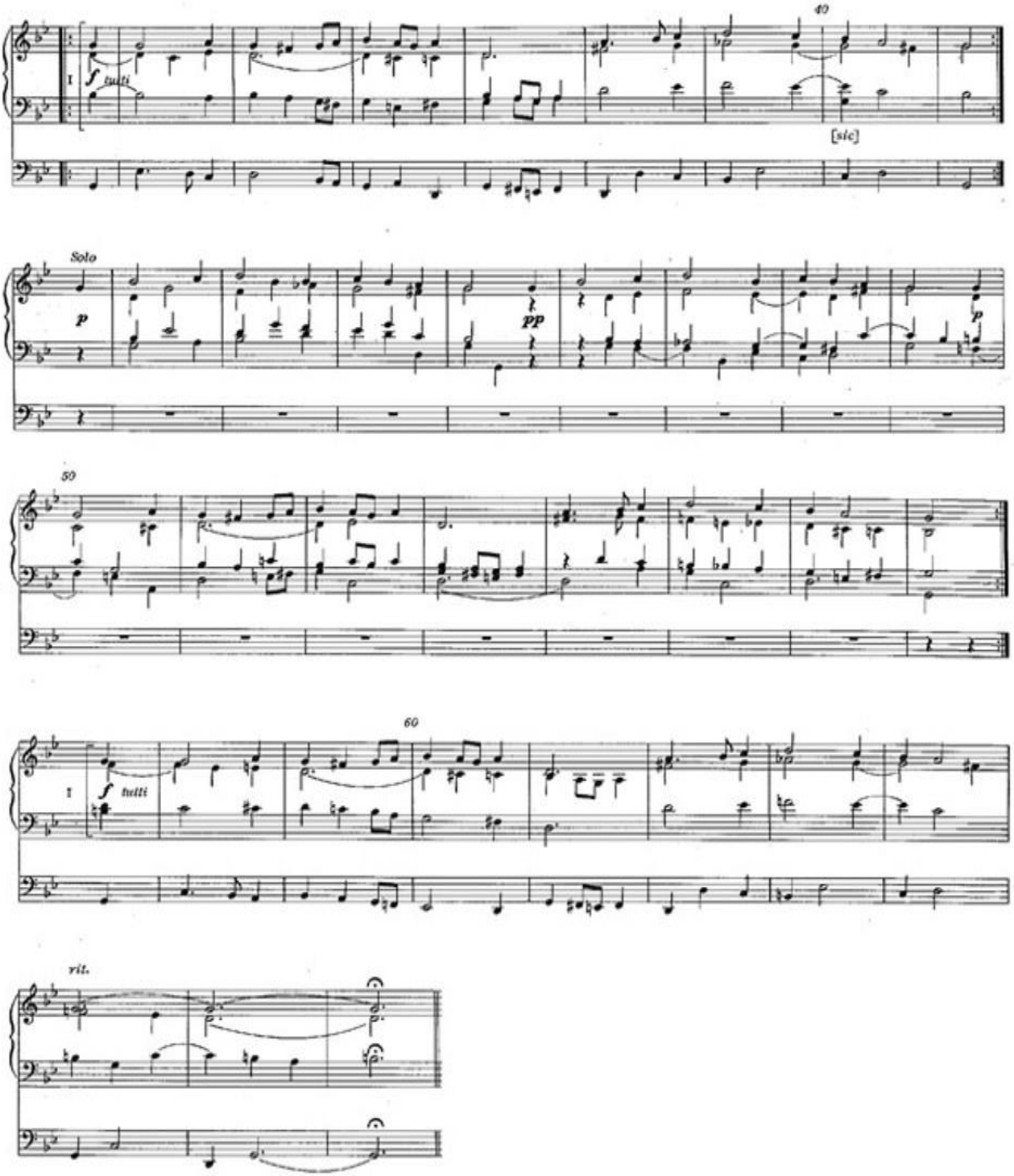

40
I
f tutti
[sic]
Solo
p
pp
p
50
60
I
f tutti
rit.

Рисунок № 46. Ж.-Н. Лемменс. Соната № 3. Финал. Пасхальная тема.

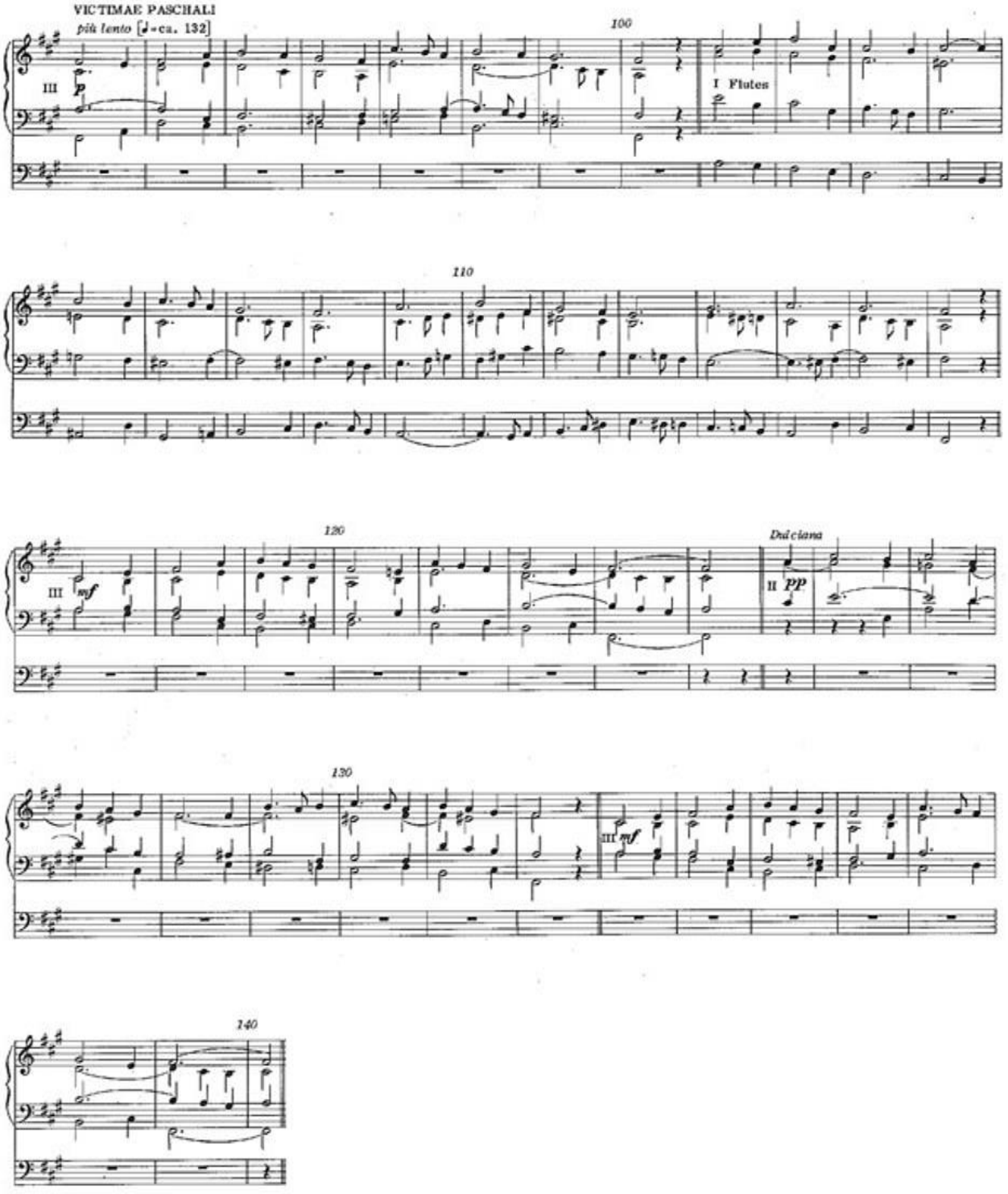


Рисунок № 47. А. Гильман. Соната № 1. 1 ч. Главная партия.

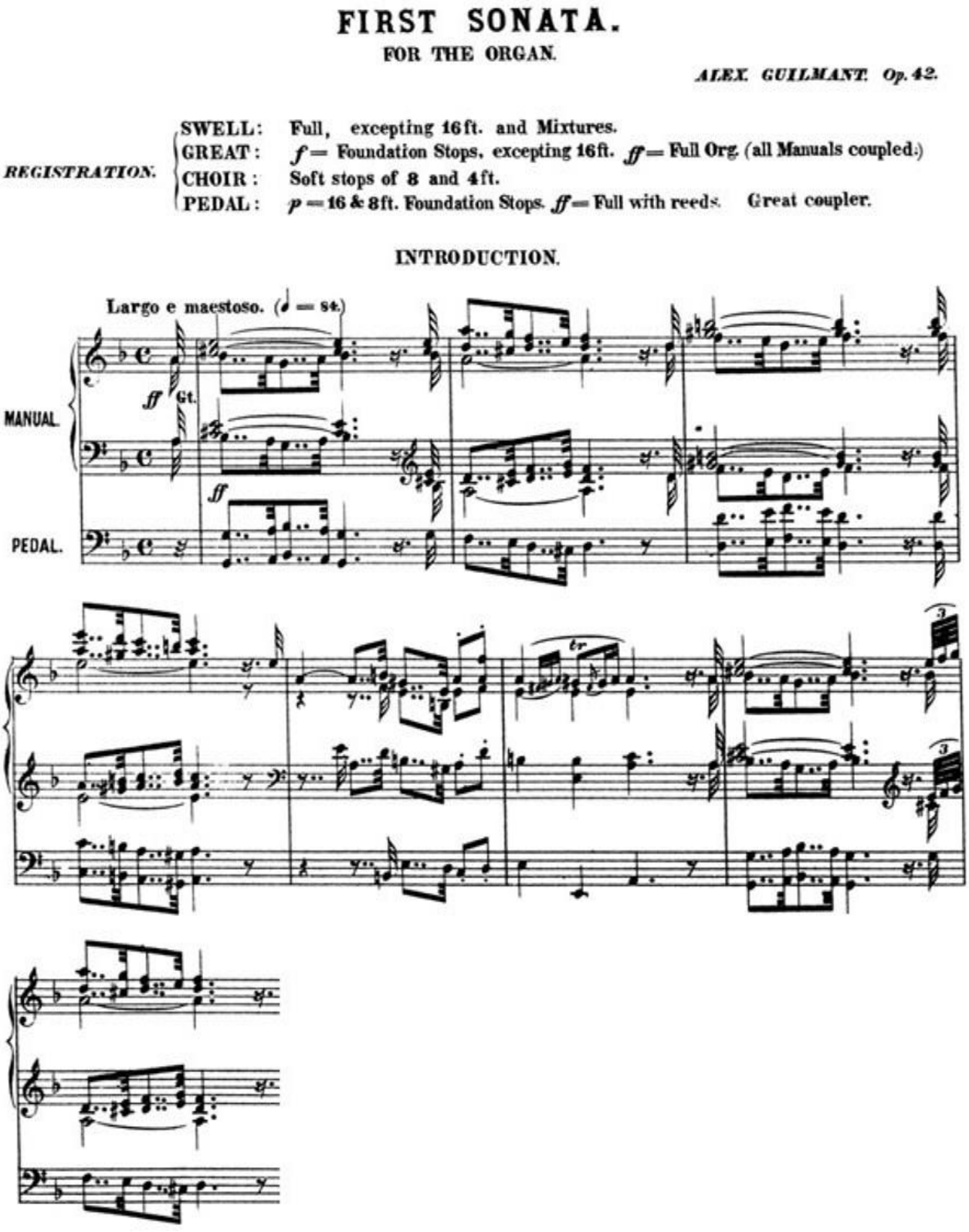


Рисунок № 48. А. Гильман. Соната № 5. 1 ч. Главная партия.

Sonata No. 5 in C Minor

ALEXANDRE GUILMANT

Op. 80

I

ALLEGRO APPASSIONATO

Solo: Tubas
Sw: Full
Gt: Full
Ch. 16. 8. 4.
Ped. Full
Coup: Gt. to Ped., Sw. to Gt., Sw. to Ch., Ch to Gt.

Récit: Grand choeur
Positif: *ff* Grand chœur, *p* Tous les Fonds
Gd Orgue: *ff* Grand chœur, *f* Tous les Fonds, Récit et Positif accouplés
Pédale: *ff* Anches, *f* Tous les Fonds. Tirasse du Gd O.

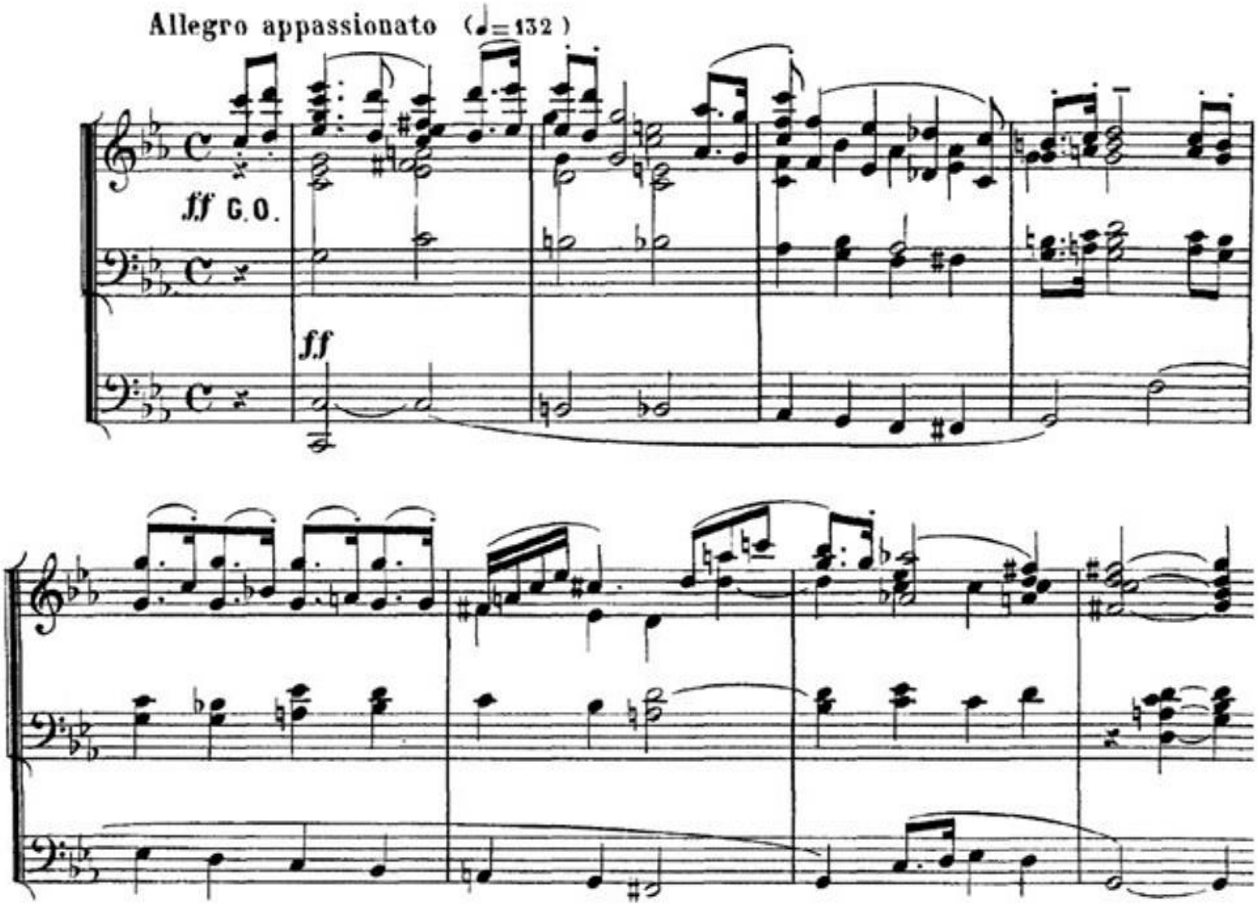


Рисунок № 49. А. Гильман. Соната № 4. Финал. Главная партия.

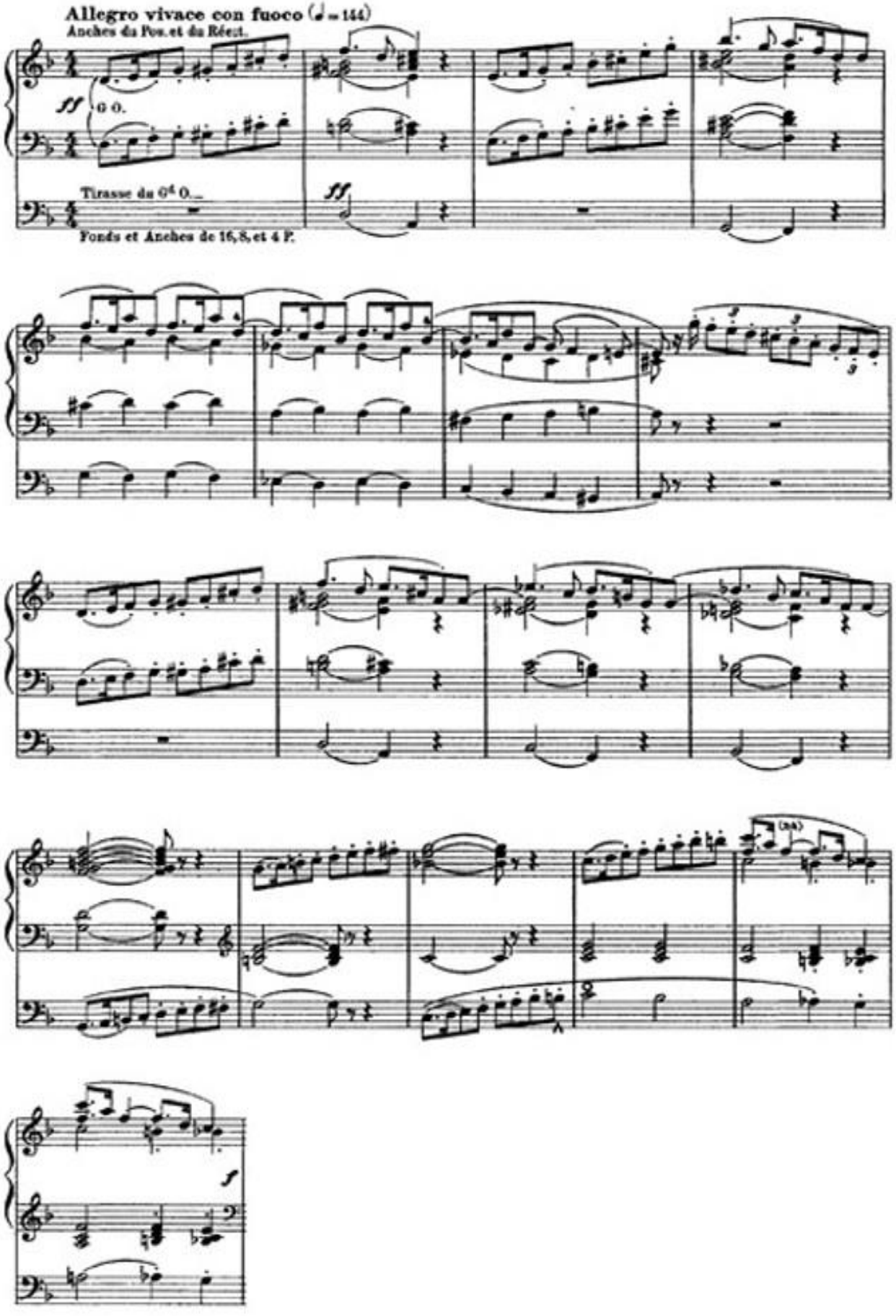


Рисунок № 50. А. Гильман. Соната № 3. Финал. Экспозиция фуги.

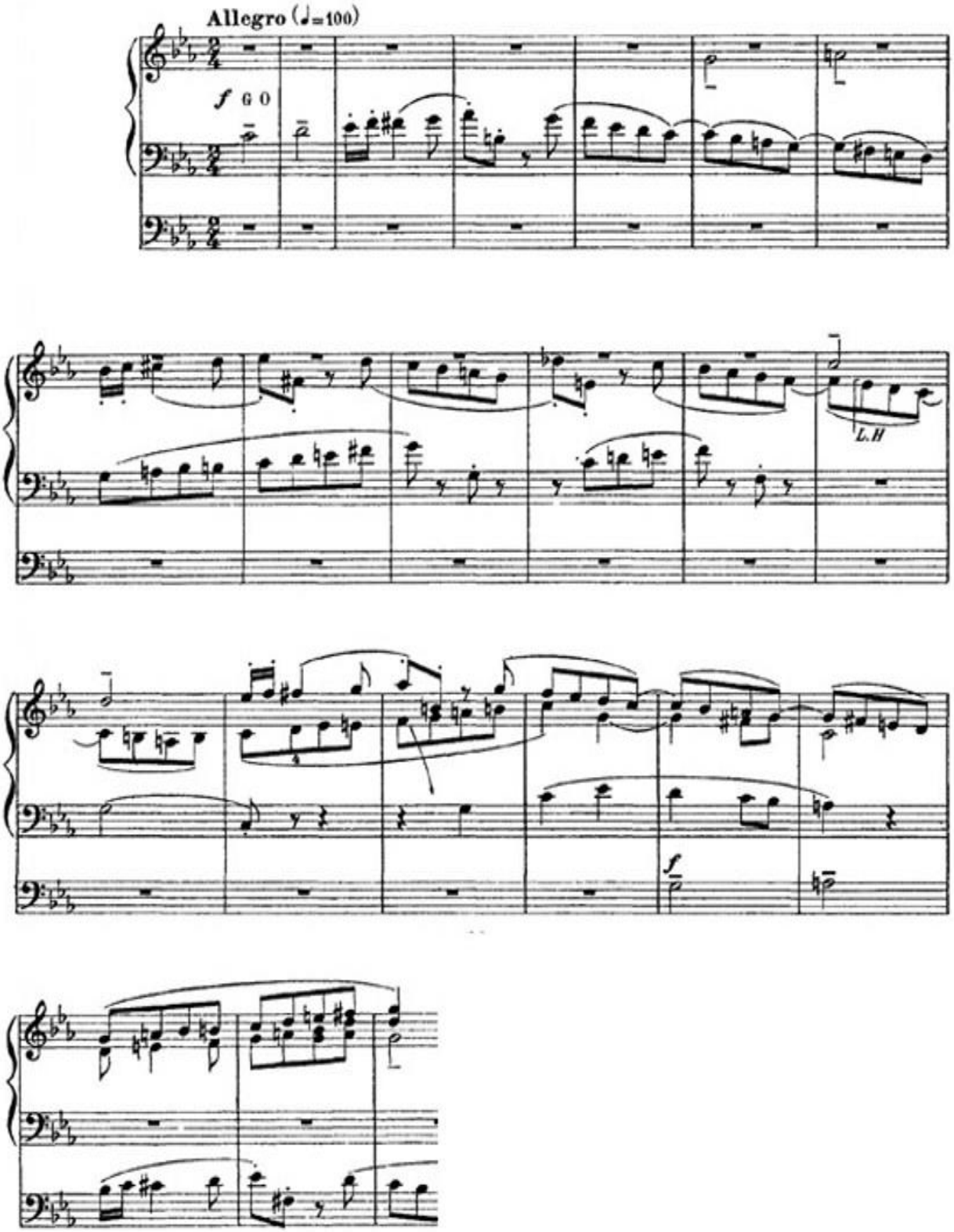
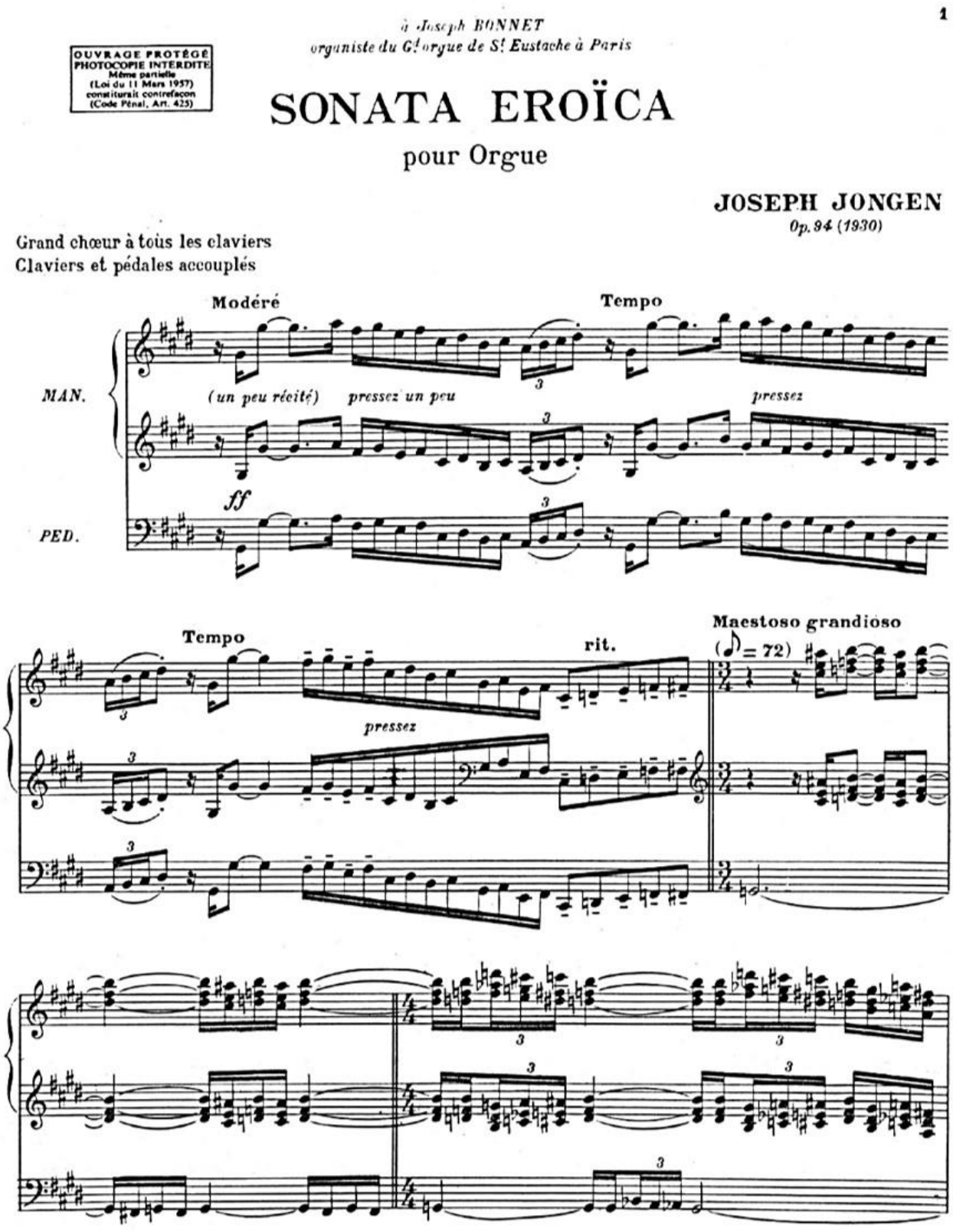
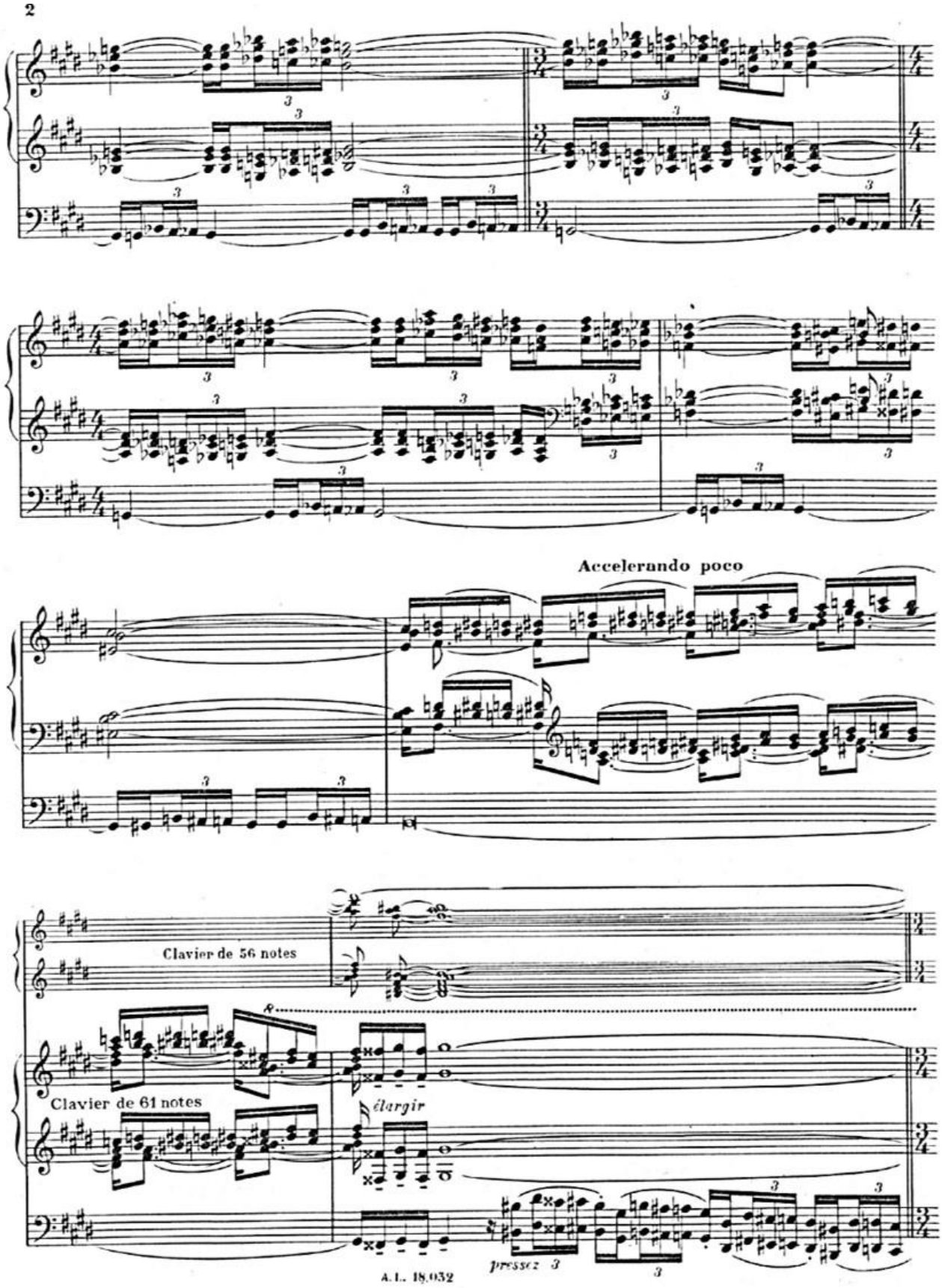


Рисунок № 51 (а). Ж. Йонген. Соната Героика. Вступление.




2
Accelerando poco
Clavier de 56 notes
Clavier de 61 notes
élargir
pressez
A.L. 18.032

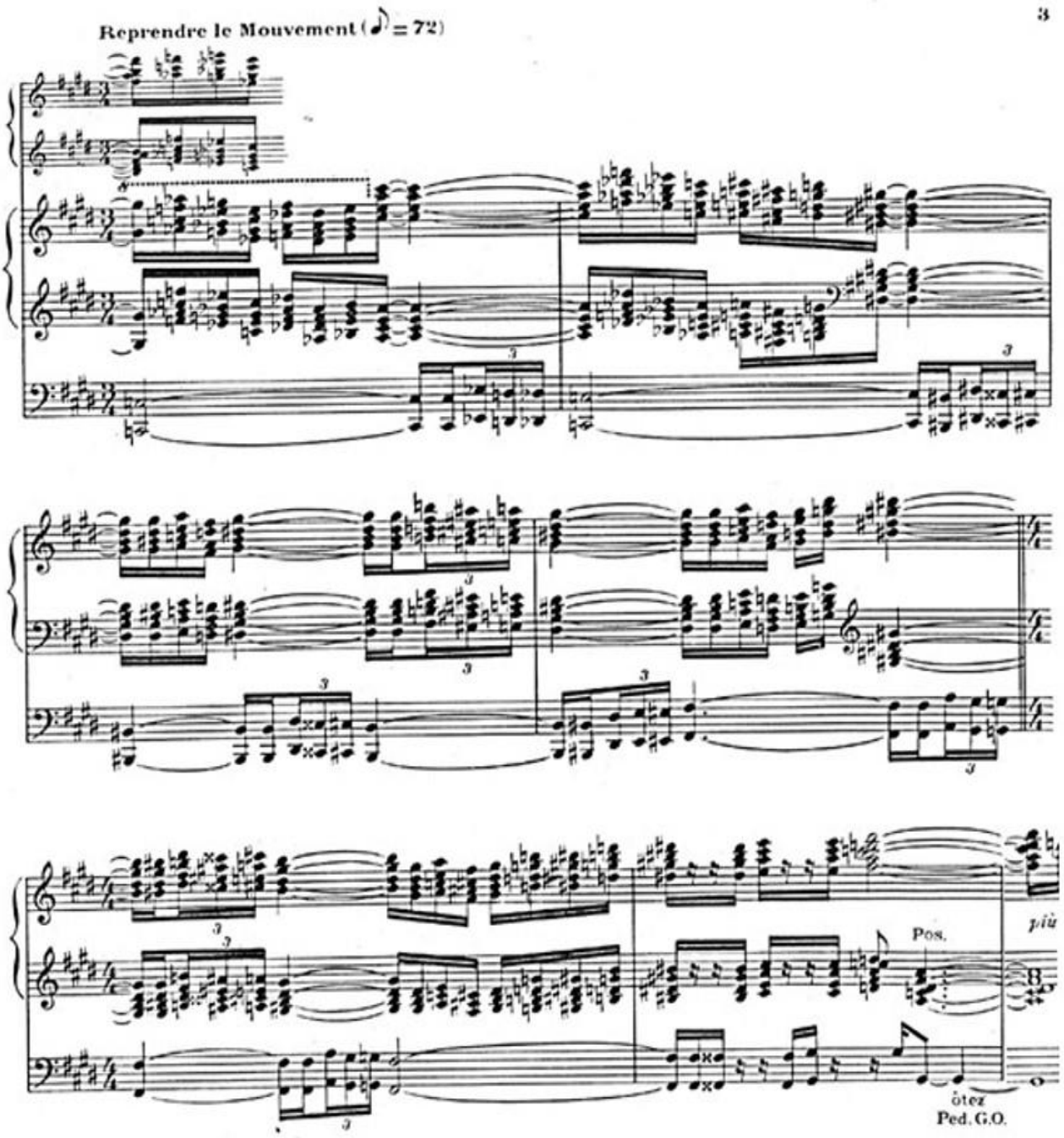

Reprendre le Mouvement (♪ = 72)
3
Pos.
più
ôtez
Ped. G.O.

Рисунок № 51 (б). Ж. Йонген. Соната Героика. Основная тема

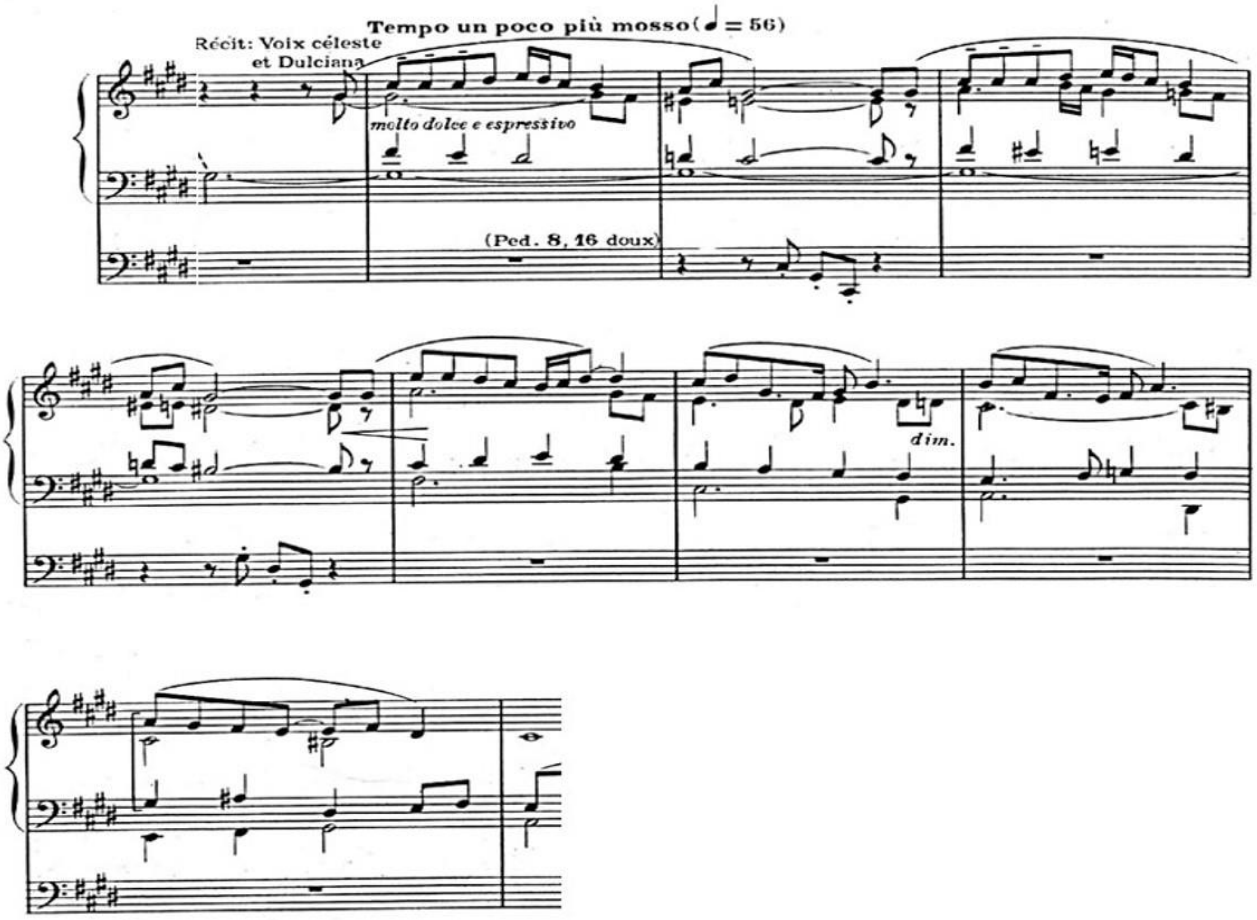


Рисунок № 52. У. Хейнс. Соната *d-moll.* 1 ч. Связующая партия.

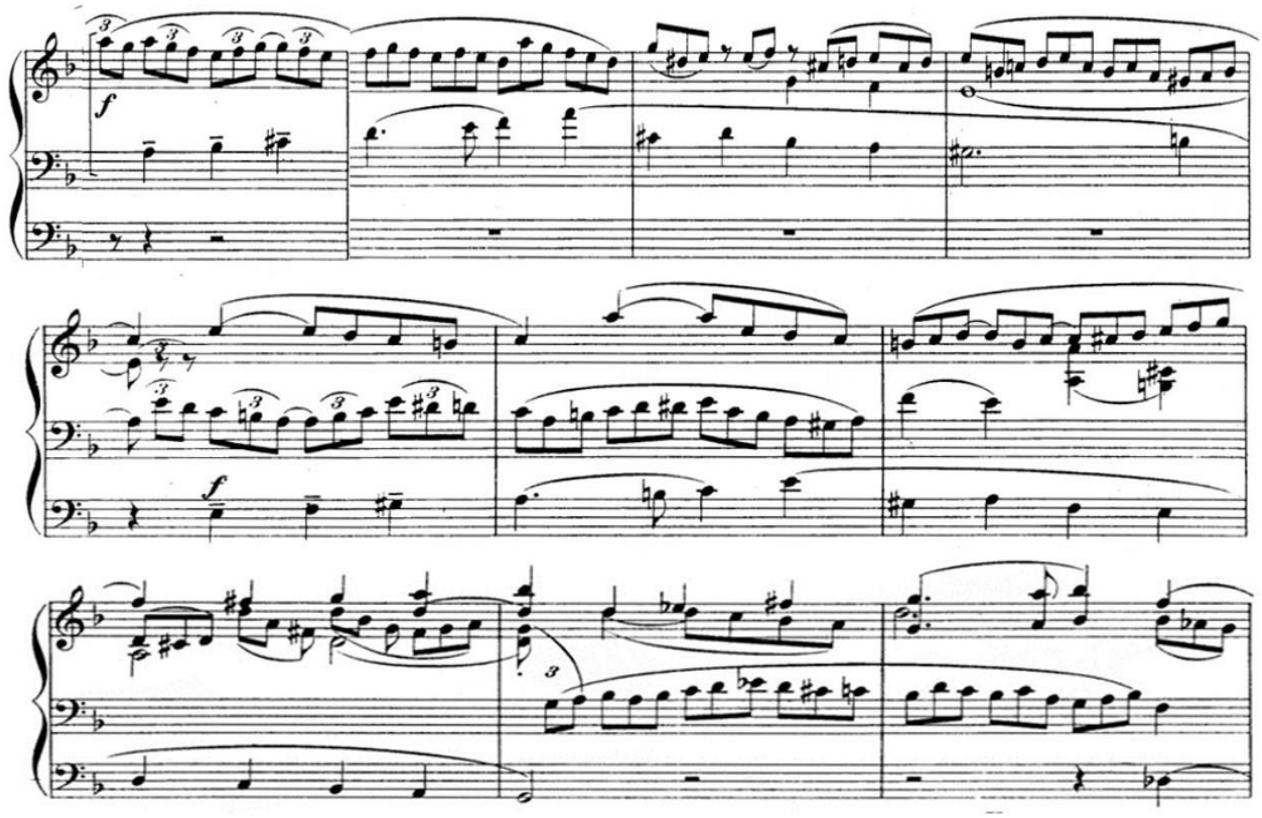


Рисунок № 53 (а). Э. Элгар. Соната *G-dur*. 1 ч. Побочная партия.

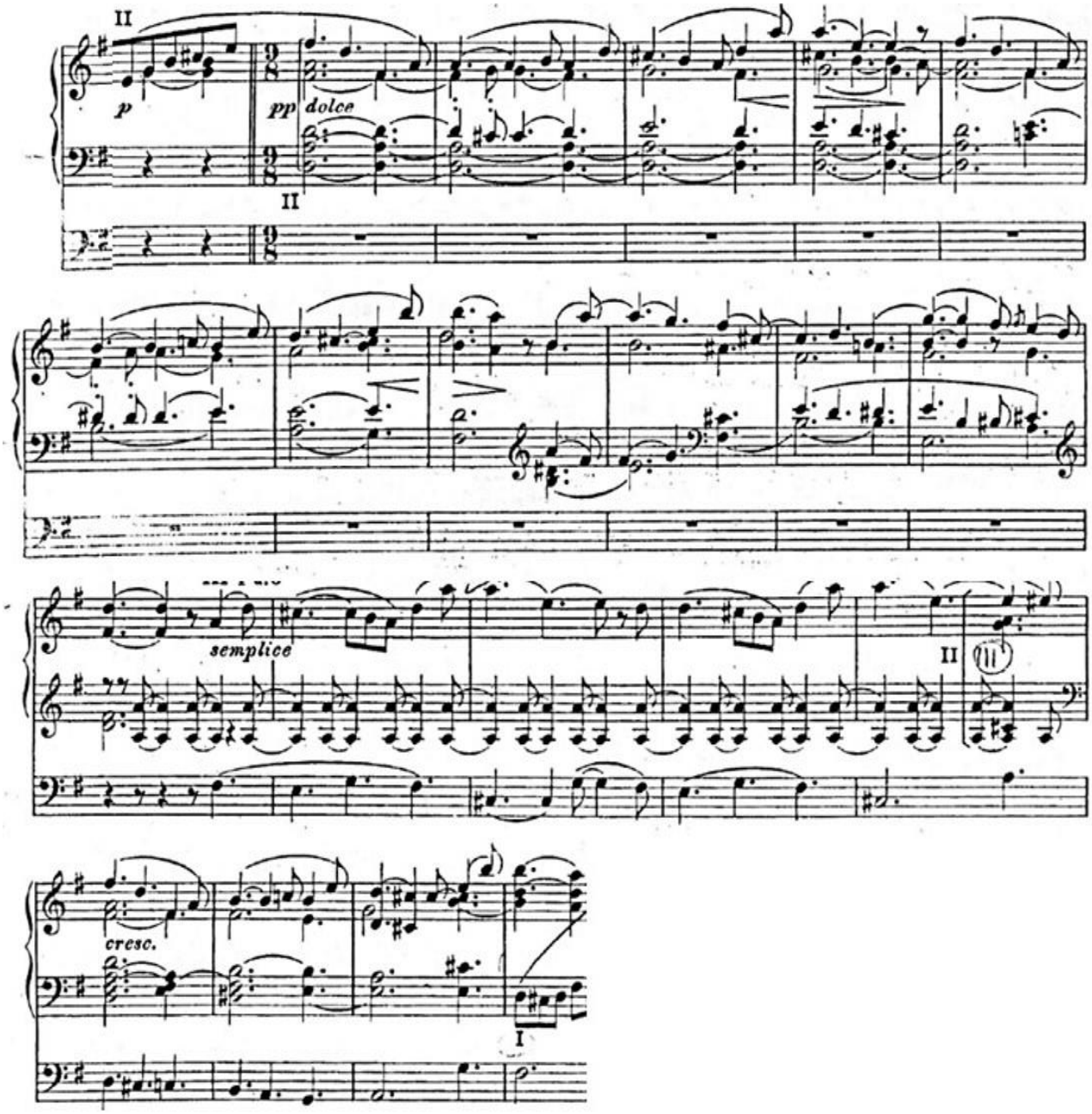


Рисунок № 53 (б). А. Гильман. Соната № 1. 2 часть. Пастораль.

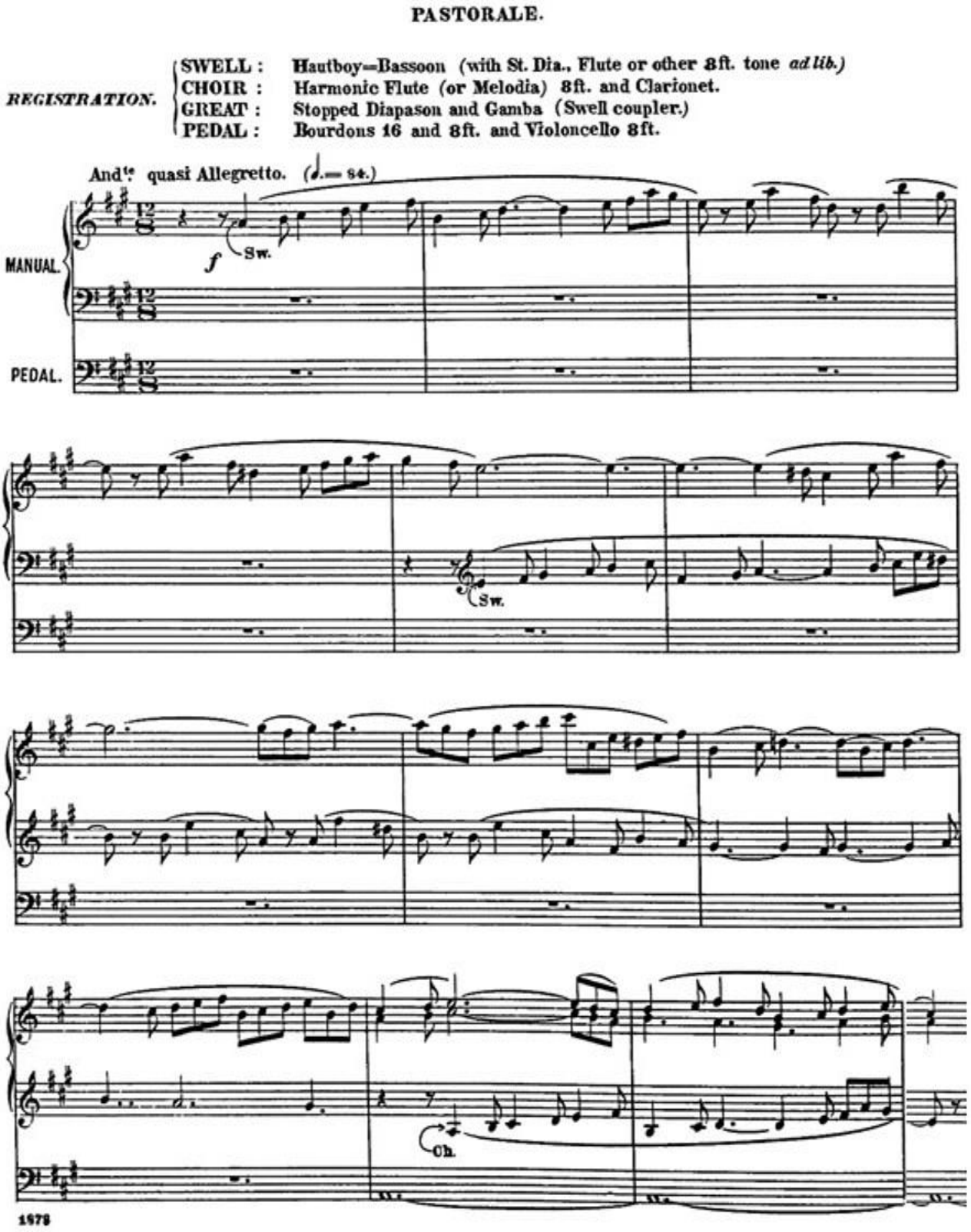


Рисунок № 54. Э. Элгар. Соната *G-dur*. Финал. Побочная партия.

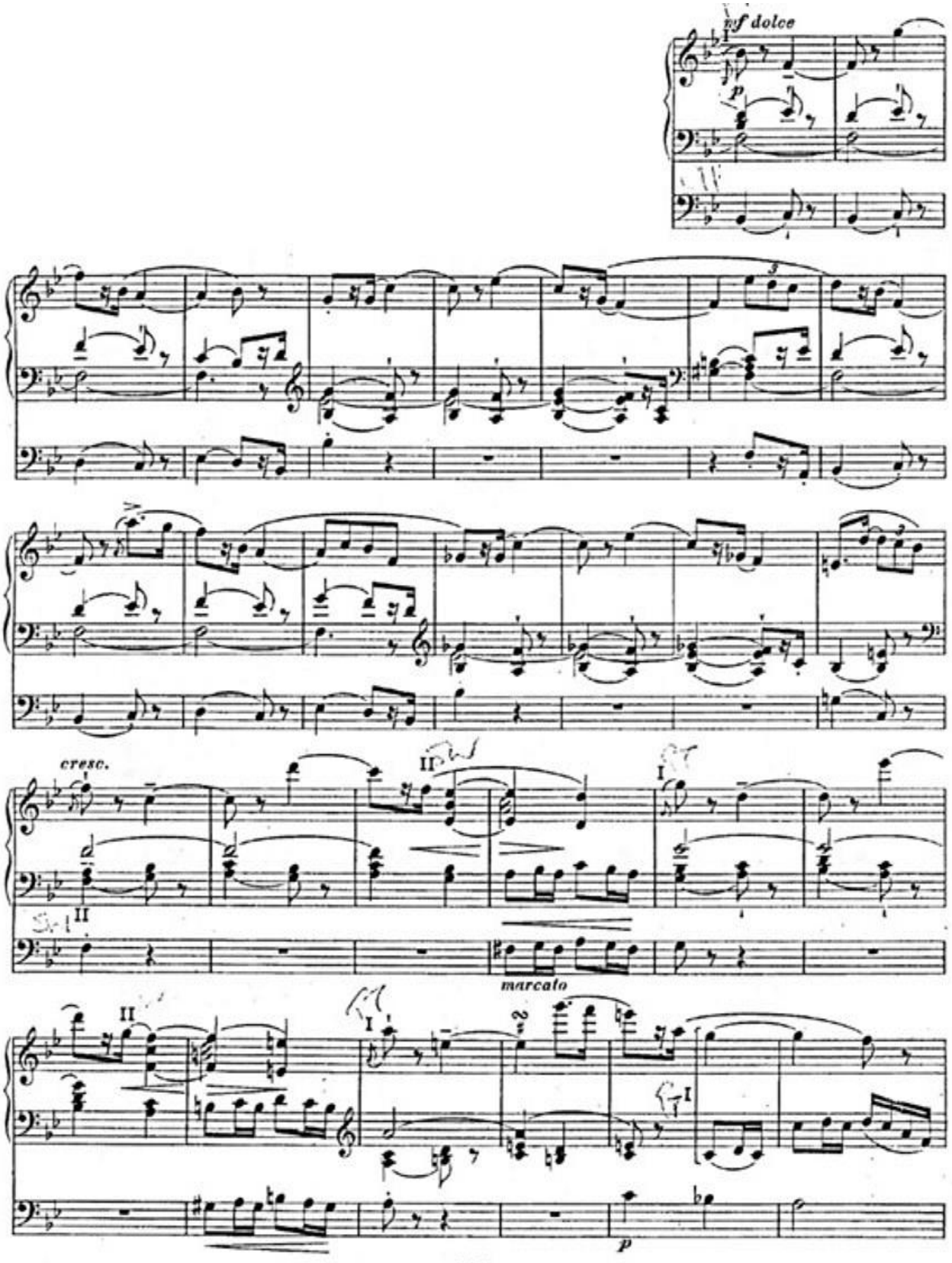


Рисунок № 55. Э. Элгар. Соната *G-dur*. 1 ч. Главная партия.

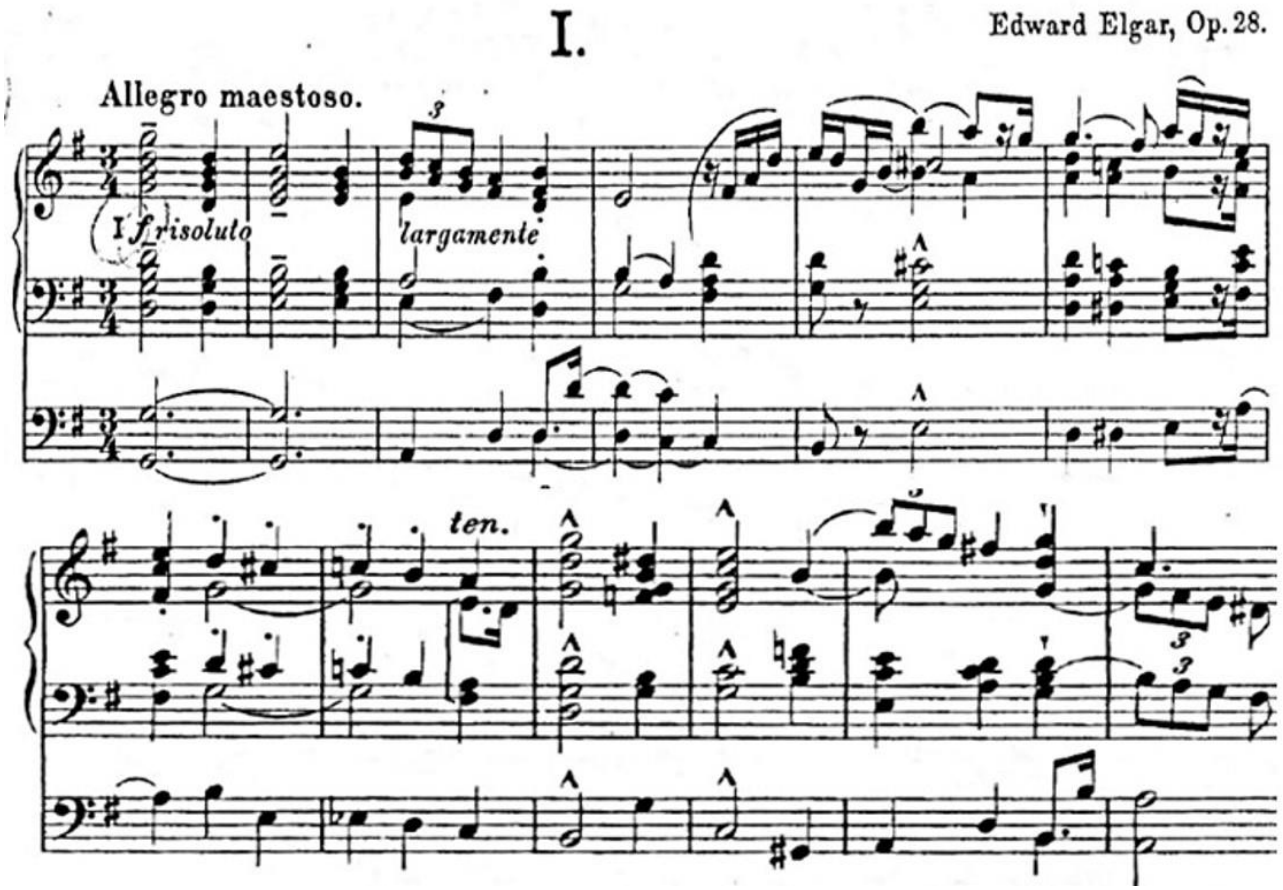


Рисунок № 56 (а). Ч. Стэнфорд. Соната № 2 «Героическая». Вступление. Тема «*O Filii*»

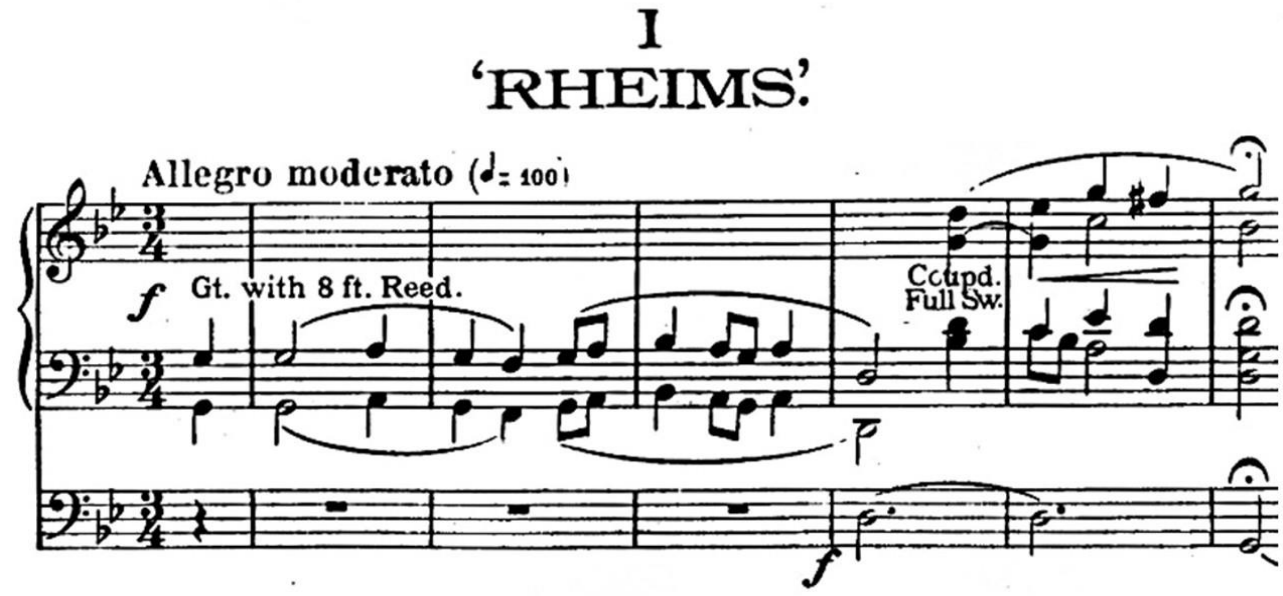


Рисунок №56 (б). Ч. Стэнфорд. Соната № 2 «Героическая». Финал. Кода.

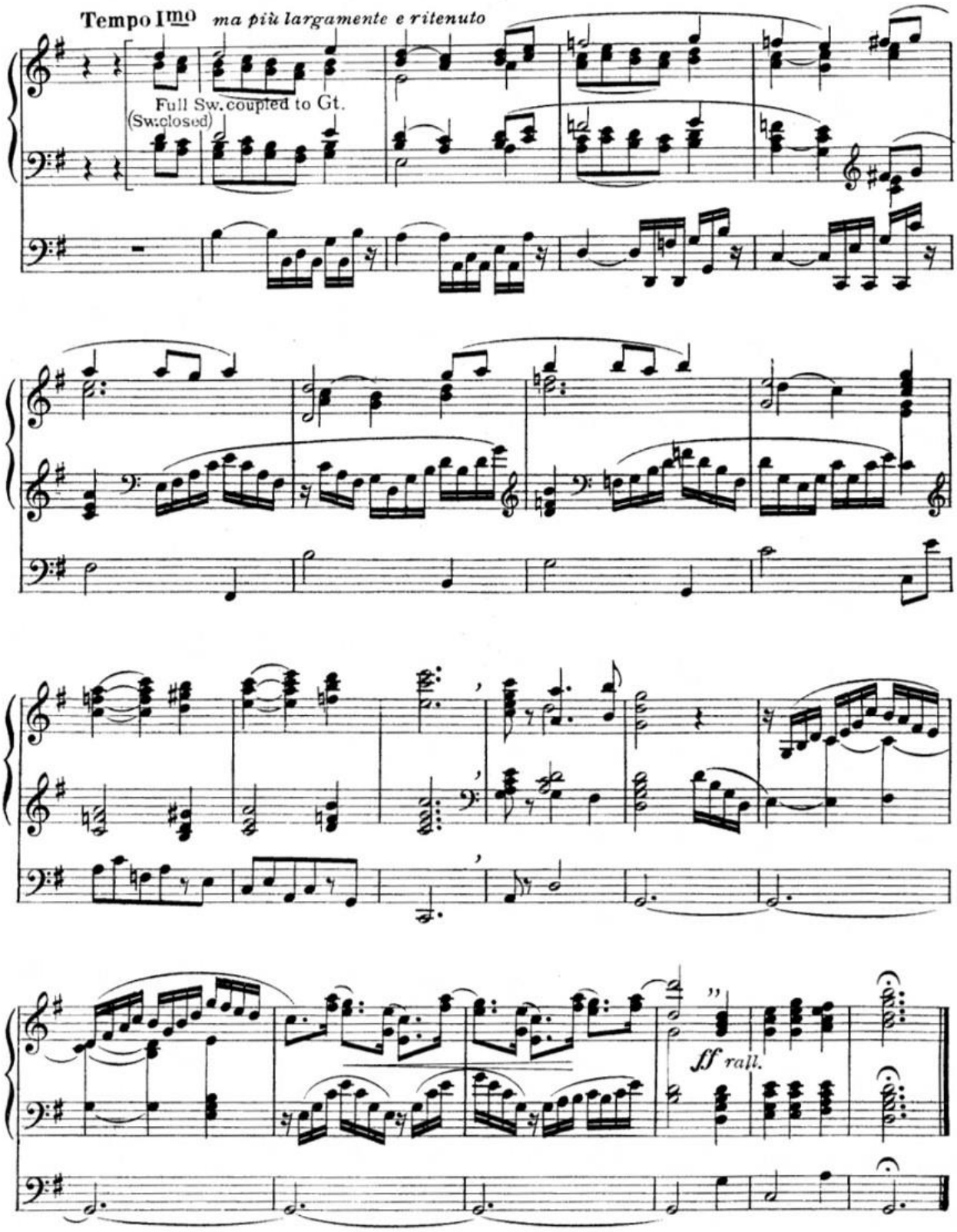


Рисунок № 57 (а). Ч. Стэнфорд. Соната № 2 «Героическая». Финал. Побочная партия.

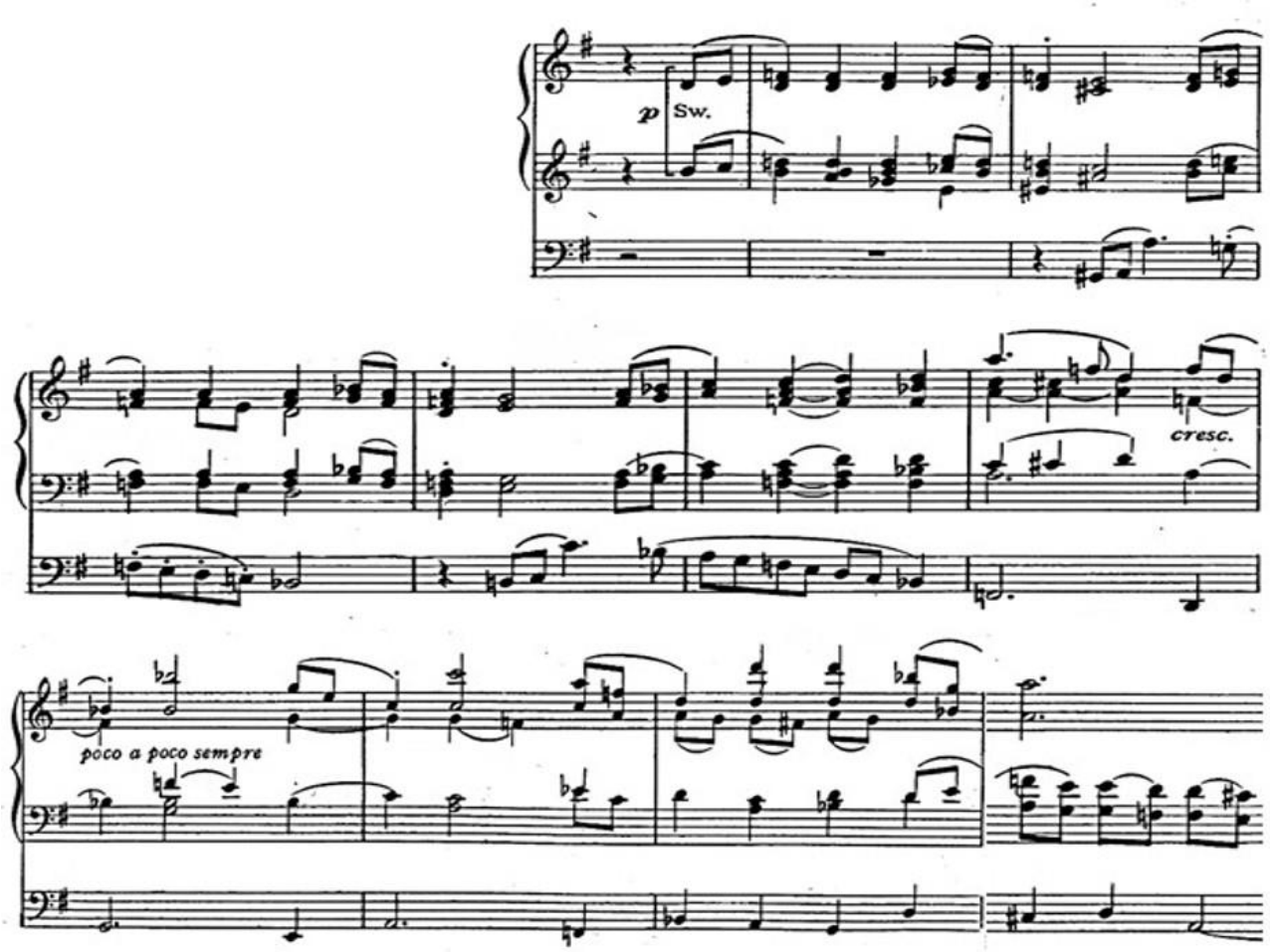


Рисунок № 57 (б). Ч. Стэнфорд. Соната № 2 «Героическая». Финал. Кода.

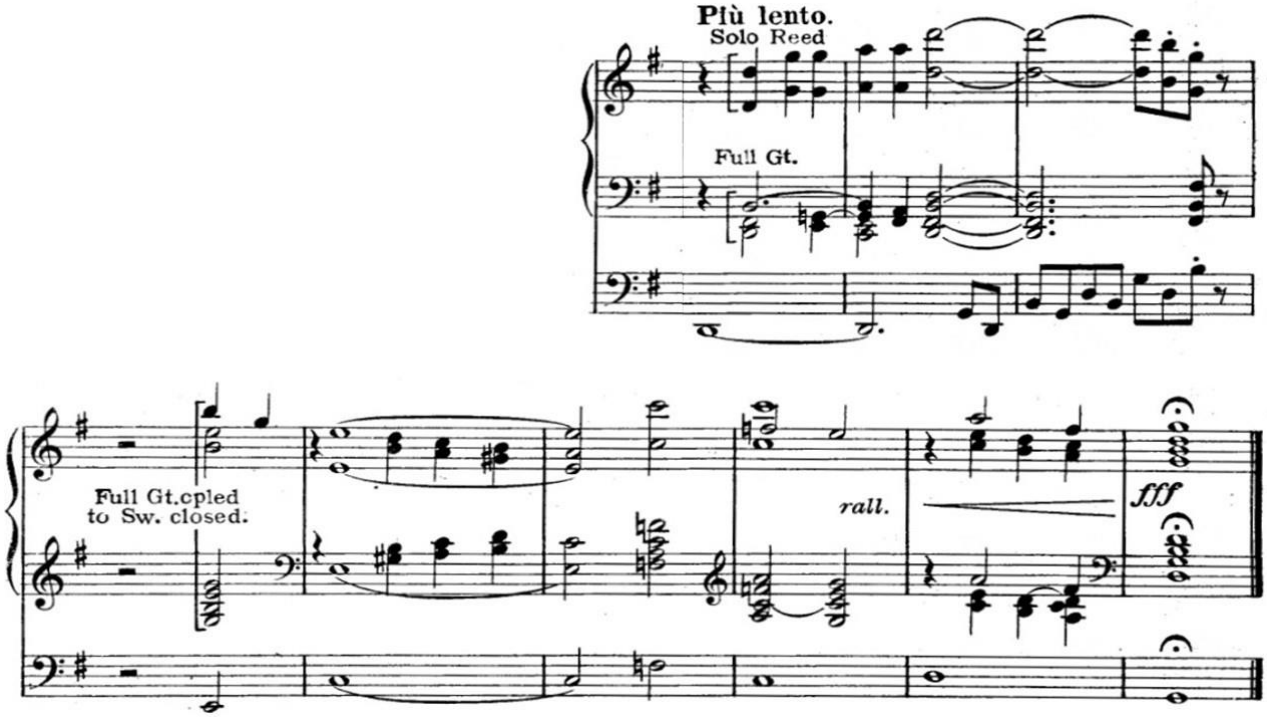


Рисунок № 58. В. Беллини. Соната для органа G-dur. Главная партия

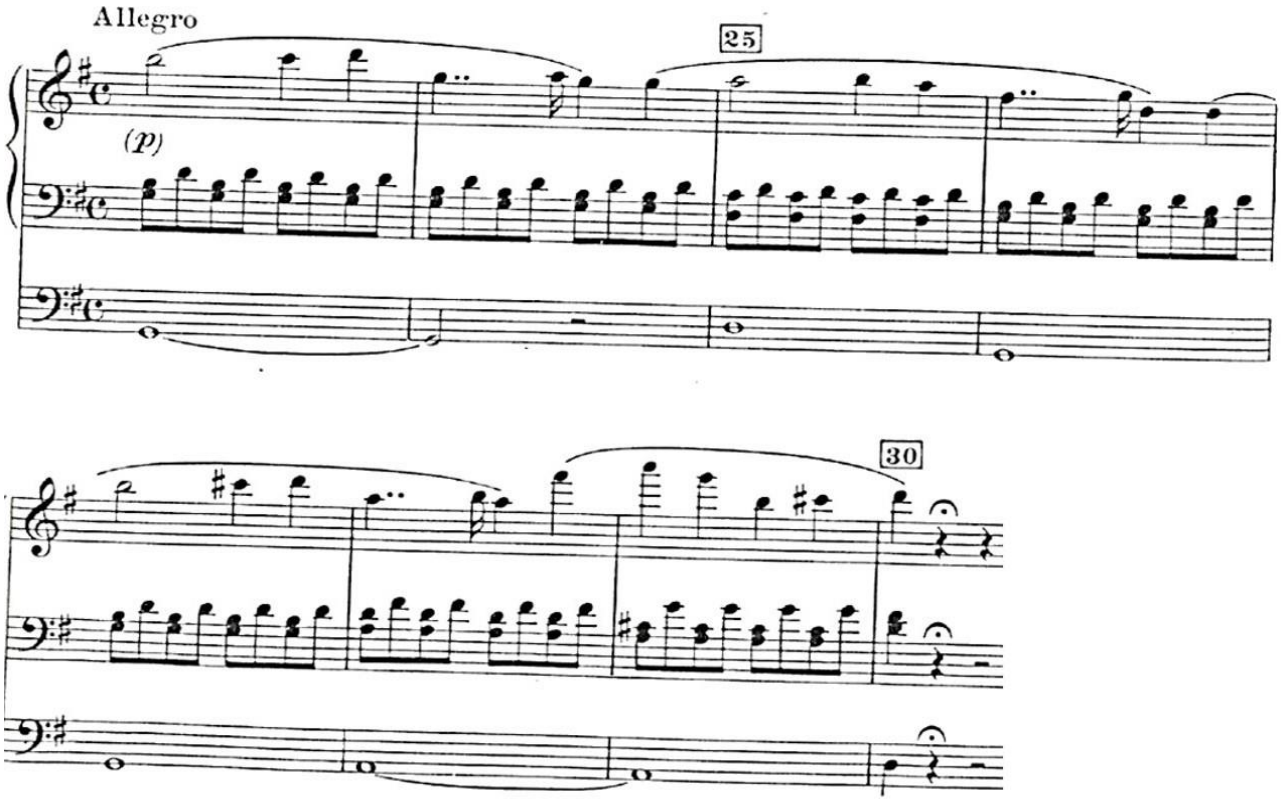


Рисунок № 59. Ф. Капоччи. Соната № 4. Финал.

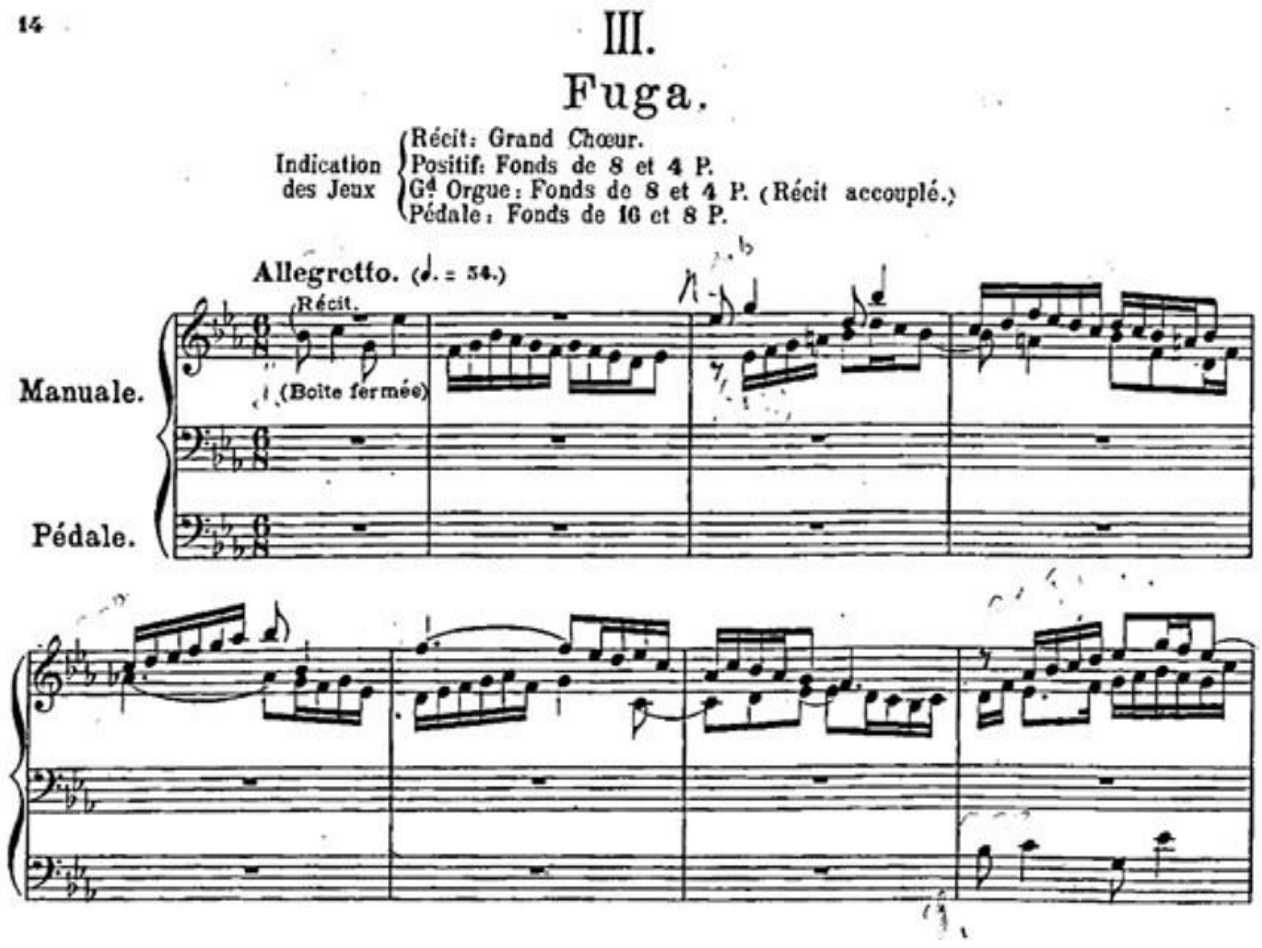


Рисунок № 60. Ф. Капоччи. Соната № 4. Финал.

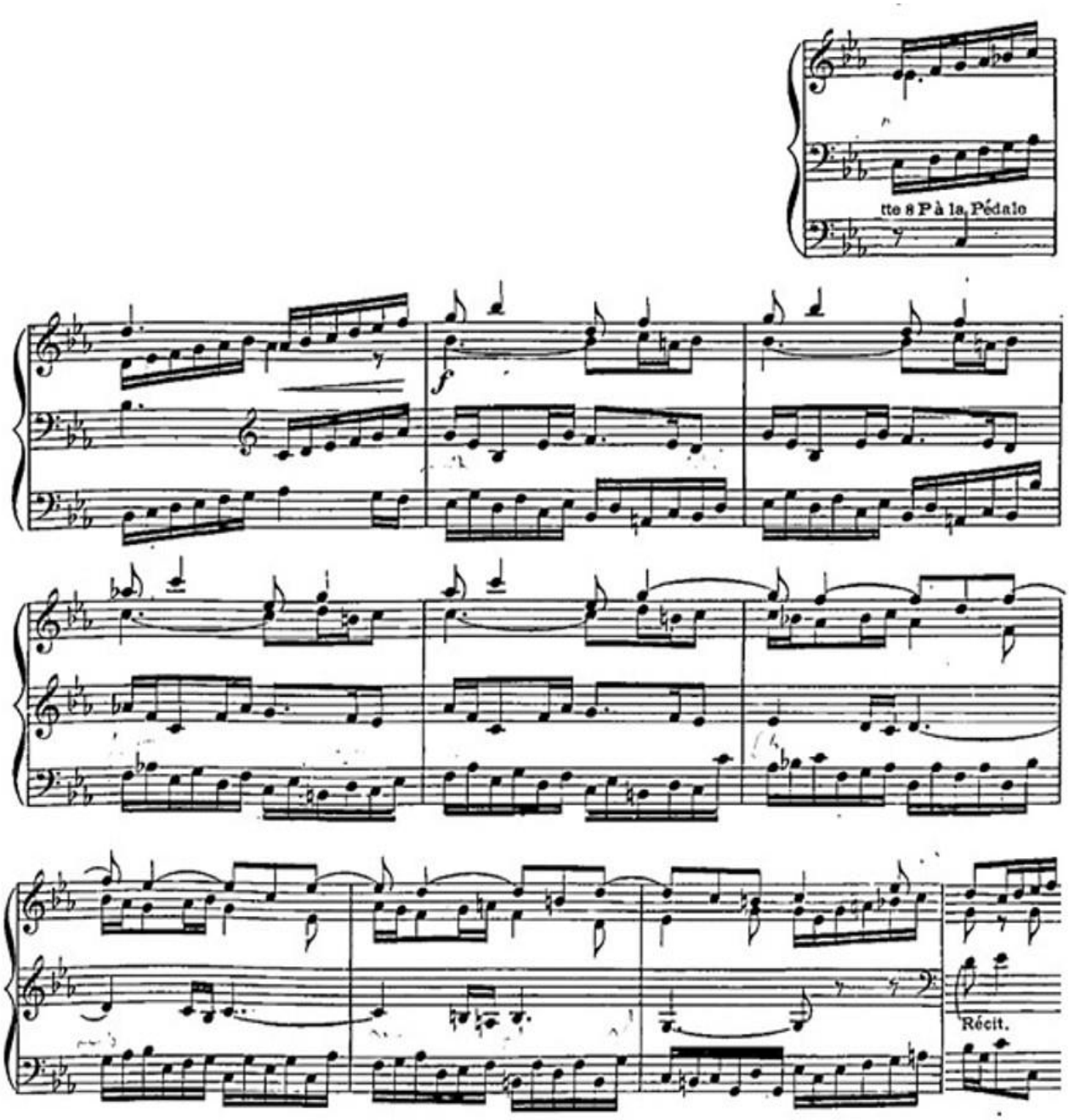


Рисунок № 61. М.Э. Босси. Соната № 2. Первая часть.

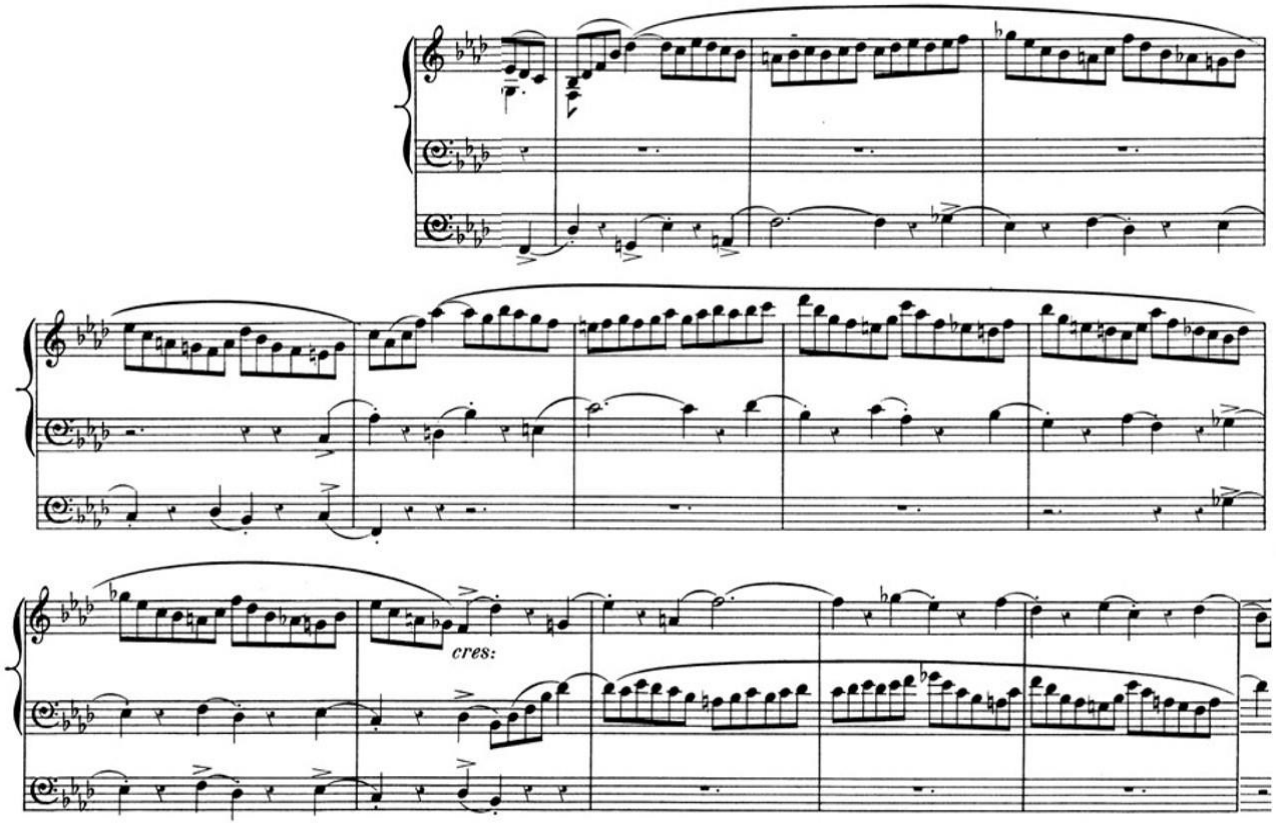


Рисунок № 62. И.Э. Босси. Соната № 2. Первая часть.

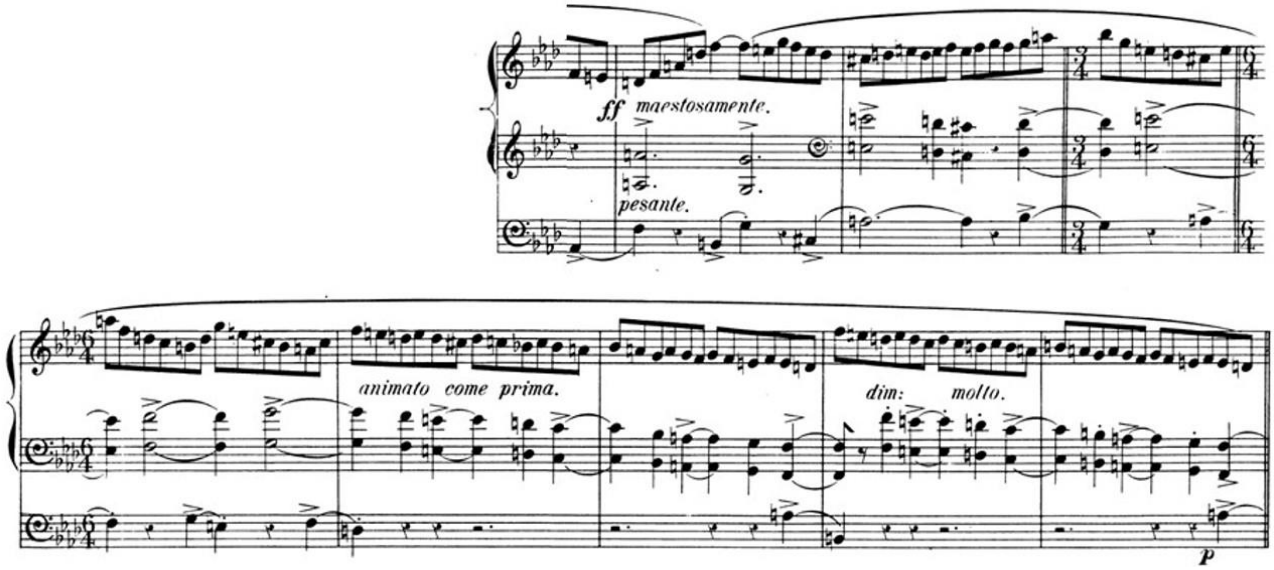


Рисунок № 63. М.Э. Босси. Соната № 2. Финал.

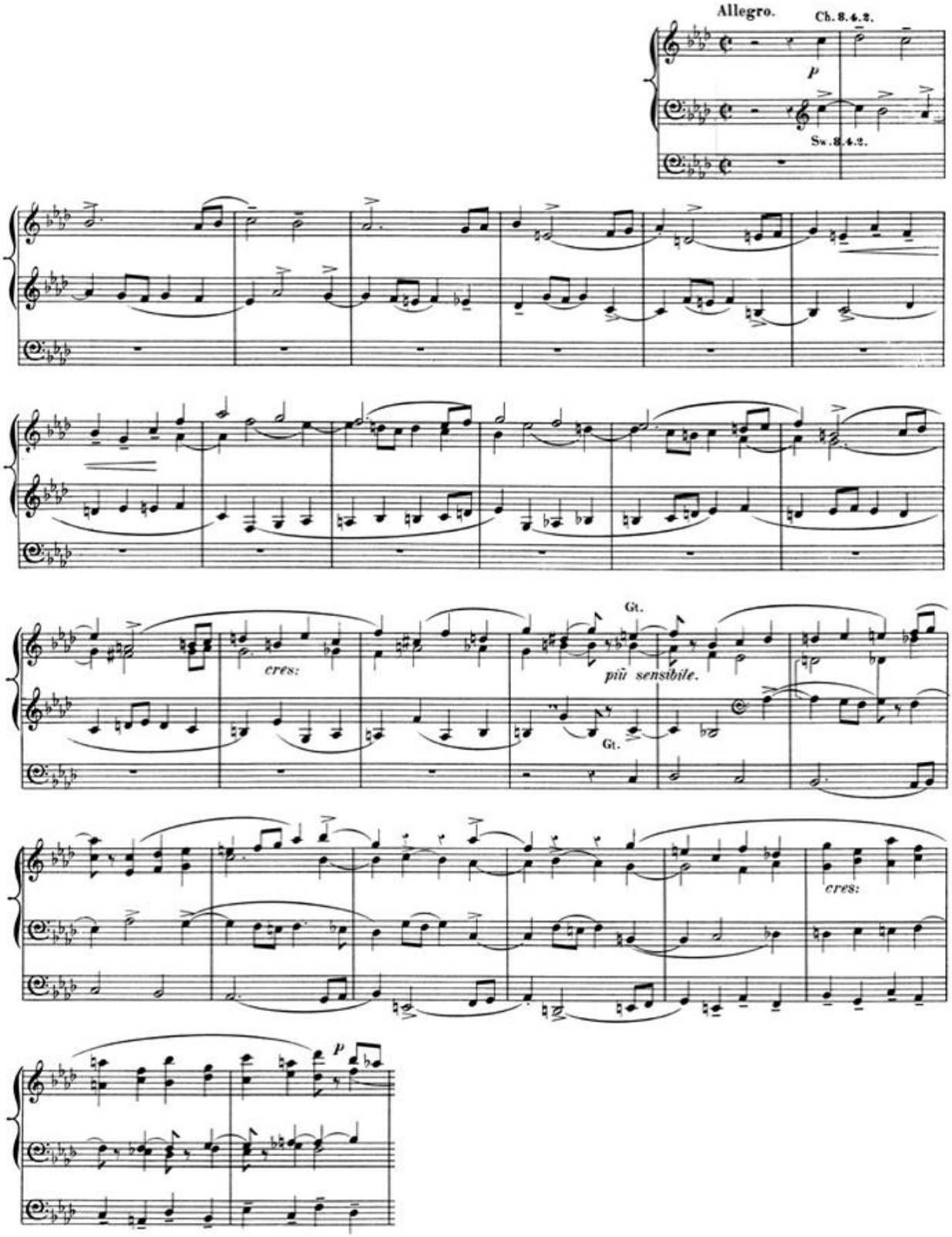


Рисунок № 64. М.Э. Босси. Соната № 2. Вариация финала.

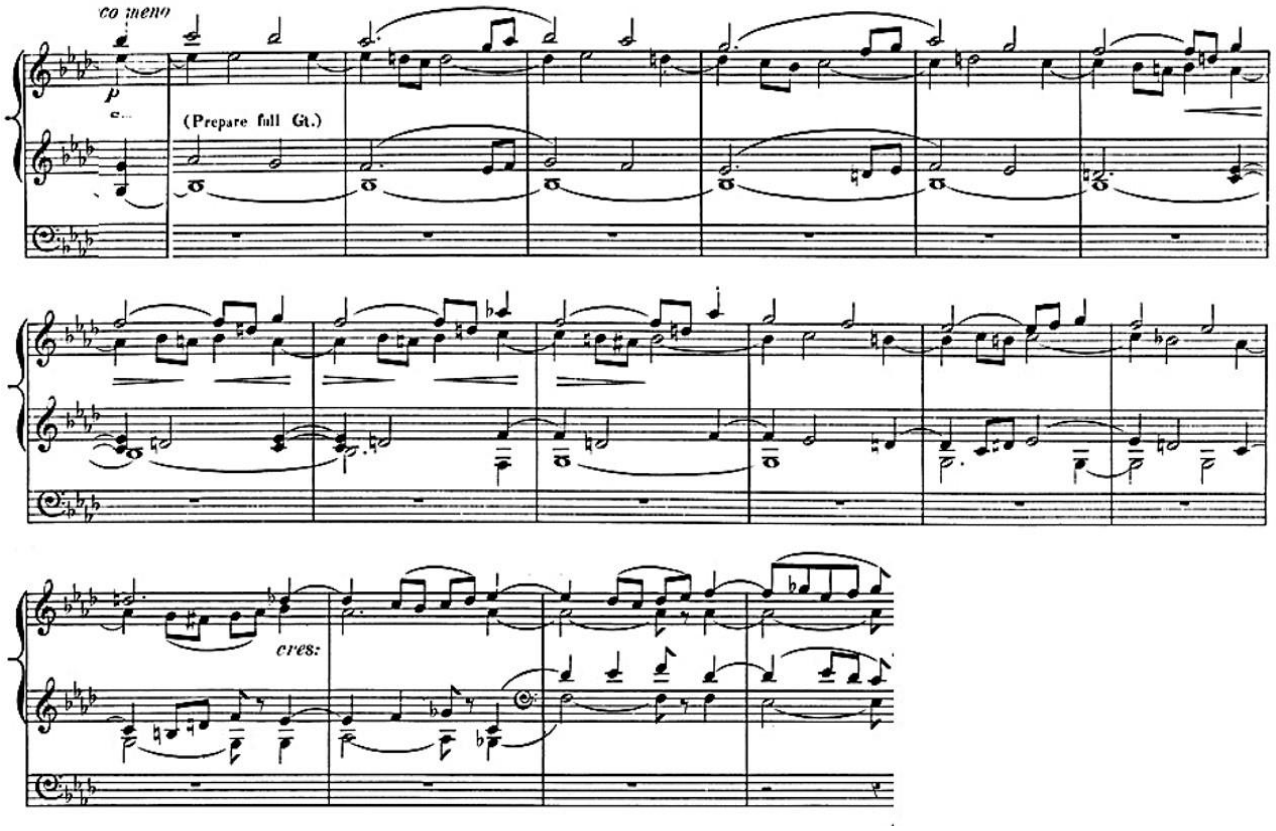
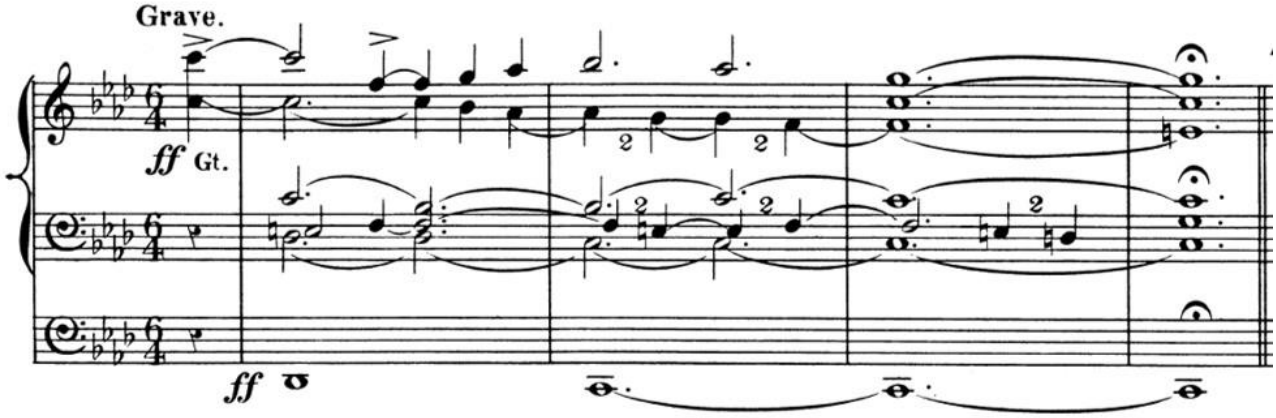



Рисунок № 65. М. Э. Босси. Соната № 2. Финал. Тема вступления.