

Бочкова Татьяна Рудольфовна

ХОРАЛ КАК РЕПРЕЗЕНТАНТ ДИАЛОГА С БАРОККО В РОМАНТИЧЕСКОЙ ОРГАННОЙ СОНАТЕ

Статья рассматривает использование католического и протестантского церковного напева как одного из важнейших тематических элементов романтической органной сонаты - жанрового феномена, возникшего в европейской музыке в середине XIX столетия. Основное внимание автор акцентирует на идее барочно-романтического синтеза, определяющего главное стилевое "поле" этого жанра, и хорале, который становится одним из важнейших "маркеров" диалога с барокко.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/3-1/7.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 3(77): в 2-х ч. Ч. 1. С. 31-34. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

K. N. LEONTYEV'S BYZANTINISM AS A CONCEPTION OF RUSSIAN CULTURAL-CIVILIZATION IDENTITY

Belyaev Dmitrii Anatol'evich, Ph. D. in Philosophy
Lipetsk State Pedagogical University
dm.a.belyaev@gmail.com

Skripkin Ivan Nikolaevich, Ph. D. in Pedagogy
Institute of Law and Economics in Lipetsk
dm.a.belyaev@gmail.com

The article examines historical and ideological grounds of K. N. Leontyev's Byzantinism as a synthetic cultural-philosophical and socio-political concept reflecting specificity of national cultural-civilization identity. The authors analyze separately the adequacy of Byzantinism to cultural-historical realia of Russia development. The paper concludes about topicality and practical relevance of the conception of Byzantinism in modern Russia.

Key words and phrases: Leontyev; Byzantinism; "Russian idea"; cultural crisis; conservatism; Russian culture; Russia; liberalism.

УДК 78.082.2

Искусствоведение

Статья рассматривает использование католического и протестантского церковного напева как одного из важнейших тематических элементов романтической органной сонаты – жанрового феномена, возникшего в европейской музыке в середине XIX столетия. Основное внимание автор акцентирует на идее барочно-романтического синтеза, определяющего главное стилевое «поле» этого жанра, и хорале, который становится одним из важнейших «маркеров» диалога с барокко.

Ключевые слова и фразы: романтическая органная соната; хорал; барокко; романтизм; стилевой диалог; европейская органная традиция.

Бочкова Татьяна Рудольфовна, к. искусствоведения, доцент
Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
tatyana31@yandex.ru

**ХОРАЛ КАК РЕПРЕЗЕНТАНТ ДИАЛОГА С БАРОККО
В РОМАНТИЧЕСКОЙ ОРГАННОЙ СОНАТЕ**

«Эра классического симфонического оркестра, струнного квартета, фортепиано...» [2] из европейских умов, душ и звуковых пристрастий вытеснила орган. После почти векового упадка великой органной традиции, с середины XVIII до 40-х годов XIX века, не только в Германии, но и в органных школах Франции, Италии в середине столетия Ф. Мендельсона, Ф. Листа, Р. Шумана, С. Франка, А. Гильмана вектор музыкальных интересов вновь повернулся к органу.

Утративший лидерство в музыкальной жизни Европы, но не порвавший с литургической практикой католической и протестантской церквей, орган, начиная с 40-х годов XIX века, вновь набирает художественный потенциал и силу. В своем новом витке развития он не достигает, правда, того уровня религиозно значимого символа культуры, каким он был в XVI – первой половине XVIII века. Тем не менее заявляет о себе мощным ростом романтического органостроения во всех европейских национальных школах – немецкой, французской, итальянской, английской и вновь пробуждает, казалось бы, навсегда потерянный интерес со стороны композиторского «цеха».

Что касается технической стороны развития органа, то к середине XIX столетия произошла колоссальная эволюция инструмента, совместившего в своей гигантски разросшейся диспозиции¹ тембровые и колористические эксперименты симфонического оркестра с виртуозно-концертными возможностями рояля. Это во многом способствовало освобождению инструмента из-под тотальной опеки церкви. Орган обрел статус светского концертного инструмента, сохраняя незыблемость духовного музыкального символа. В XIX столетии инструмент стал объектом романтической двойственности, поскольку в нем естественным образом соединились обретенная светскость и исторически укорененная религиозность.

В сфере органного искусства одним из ведущих жанров романтического времени стала соната. Ее оформление как самостоятельного феномена начинается с 40-х годов XIX века в Германии, когда в 1845 году были созданы шесть сонатных циклов ор. 65 Ф. Мендельсона. Композитора справедливо считают родоначальником жанра.

Удачные опыты Ф. Мендельсона получили сильнейший резонанс, пробудив активный интерес к жанру. Исследователь романтической органной музыки в Германии М. Вейер [7] упоминает имена порядка восьми-десяти композиторов, работавших в сонатном жанре во временном промежутке чуть более полстолетия –

¹ Стоит вспомнить хотя бы один из первых образцов романтического органостроения в Германии – инструмент Э. Ф. Валькера, построенный в церкви святого Павла (*Paulskirche*) во Франкфурте-на-Майне в 1833 году. Орган имел 3 мануала, 2 (!) педальные клавиатуры, 73 регистра, не говоря уже о других вспомогательных технических устройствах.

с 1845 года до начала второго десятилетия XX века. Практически все (не только немецкие) авторы, тяготевавшие к органной сонате, в большей или меньшей степени испытали влияние Ф. Мендельсона.

Одной из существенных черт стилового облика жанра стал барочно-романтический синтез. Его важнейший репрезентант – церковный хоральный напев, протестантский или католический, в зависимости от конфессиональной принадлежности автора. Цитирование хорала стало, благодаря Ф. Мендельсону, почти узаконенным признаком органного сонатного цикла, особо это касается «немецкоязычной» традиции. Такого рода «визитной карточкой» отмечены три из шести сонат Мендельсона – № 1 *f-moll*, № 3 *A-dur*, № 6 *d-moll*. В этих циклах протестантский хорал выполняет не только смысловую, но и формообразующую функцию, становясь, например, основой хоральных вариаций и фуги на «*Vater unser*» («Отче наш») в сонате *d-moll* № 6¹.

Здесь композиционное решение у Ф. Мендельсона выглядит следующим образом. Первоначально излагается сам хорал, в аккордовой фактуре с функциональной опорой в педали со сменой гармонии на каждый слог подразумеваемого текста. Он изложен в типичной для инструментального воплощения жанра манере *Cantionalatz*. Фермата очерчивает конец поэтической строки. Далее следуют четыре жанровые вариации на тему хорала.

Начало вариационного цикла теперь уже в органной сфере демонстрирует характерный для композитора образец «песни без слов» со звучащей в сопрано темой, оплетаемой непрерывным движением шестнадцатых в сопровождающем голосе и «вздохами» интонаций басовой партии. Вторая вариация – своеобразная «тревожная» жига, в которой безостановочное движение педально-контрабасовых триолей «пиццикато» вносит оттенок напряжения и беспокойства. Тема хорала звучит в верхнем мелодическом голосе аккордов партии правой руки.

Третья вариация снимает напряжение и затаенный драматизм предыдущей. Тема хорала перемещается в тенор, секстово-терцовое сопровождение верхних голосов и гармоническая поддержка педали создают ассоциацию с квартетным музицированием, которое композитор очень любил. Эта вариация возвращает начальный песенный характер. И наконец, кульминационная четвертая – это свободная импровизационная фантазия, в ней хорал проводится два раза: один раз целиком в педали, второй – в верхнем голосе, а на основе вычлененной из шестой строки малосекундовой интонации происходит интенсивное гармоническое развитие, которое приводит к утверждающему изложению первой и шестой строк хорала.

За вариациями *attacca* следует хоральная fuga, тема которой «смонтирована» из нескольких видоизмененных первой и шестой строк хорального напева. Подобная fuga у Мендельсона – истинного бахианца – явление закономерное, истоки ее также коренятся в культуре барокко. Известно, что хорал в XVI – начале XVIII века являлся источником огромного числа тем полифонических опусов, прежде всего И. С. Баха. Так, существовало множество мелодических образований, созданных на основе песенной темы хорала «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*» («В тягчайшей беде взываю к тебе»). Ю. Евдокимова [1] указывает, в частности, на то, что рассматриваемый хорал явился основой *es-moll*ной темы клавирной фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

Мендельсон оказался в ряду тех композиторов, кто также «встретился» на своем творческом пути с любимым среди немецких авторов еще со времен М. Преториуса хоралом «*Aus tiefer Not*». Он использован композитором в первой части сонаты *A-dur*. Тема хорала проводится целиком в педали, точно соответствуя своему первоисточнику в сборнике протестантских напевов «*Kirchengesangbuch*». Мелодия хорала излагается в центральном разделе первой части, обрамленная торжественно звучащим маршем-шествием, который вносит существенный контраст в композицию и оттеняет гимническим характером звучащую в глубоких педальных базах тему, служащую «сердцевиной» этой части. Основой обрамляющих разделов послужил марш, созданный Ф. Мендельсоном по случаю свадьбы его любимой сестры Фанни. Хорал излагается на фоне трехголосной двойной фуги, темы которой и в интонационном, и в гармоническом отношении очень напряженны и динамичны. Особенно это касается первой, в ее основе лежит характерный для романтического тематизма тритон, ритмически оформленный восходящим пунктиром.

Три сонаты бельгийского автора Ж.-Н. Лемменса (1823-1881), опубликованные впервые в 1874 году², аттестуют его как очевидного последователя Ф. Мендельсона, в творчестве которого он был достаточно осведомлен. По крайней мере, существуют свидетельства французской прессы 50-х годов о концертах Ж. Лемменса в Париже, в которых тот исполнял отдельные части сонат признанного романтического бахианца. Во Второй и Третьей сонатах Ж. Лемменс одним из первых использует в бельгийской и французской светской органной музыке григорианику.

В этом кроется принципиальное отличие Ж. Лемменса и Ф. Мендельсона – в их конфессиональной принадлежности. Что касается немецкого композитора, известно, что в 1816 году по инициативе Авраама Мендельсона – отца Феликса – семья приняла протестантское вероисповедание. Далее Мендельсон-сын сохранял верность своему духовному выбору. Более того, «использование Мендельсоном протестантского хорала в органных сонатах было стимулировано также и его работой с 1840 года в кафедральном соборе Берлина в качестве эксперта по музыкальной части протестантского богослужения, контролирующего качество культовой музыки» [3, с. 203].

Как справедливо замечает исследователь французского органного искусства XIX столетия Ж. 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» [5, р. 61]. И все же католическая традиция по его духовному генезису Ж. Лемменсу явно была ближе.

¹ Освоение жанра хоральных вариаций началось еще в юности, когда среди первых композиторских опытов Мендельсона 1823 года для органа были созданы несколько циклов, в том числе на тему церковного напева «*Wie groß ist des Allmächtigen Güte*» («Сколь велика доброта Всемогущего»).

² На это указывает К. Лейдерс в Предисловии к изданию органных сочинений Ж.-Н. Лемменса 1978 года.

Американский исследователь Э. Барнес в начале XX века отмечал: «...с его работы (*Лемменса – Т. Б.*) начинается использование григорианской мелодики как основы композиции» [Цит. по: 6, р. 28]. Вторая часть Второй сонаты Лемменса в оригинальной интерпретации романтического «*Cantabile*» отталкивается от григорианского пасхального антифона «*O Filii, et Filiae*» («О дети, сыновья и дочери»). Эта часть цикла вполне отчетливо высвечивает духовно-светское восприятие инструмента. Простая трехчастная форма *Cantabile* сочетает салонно-лирические крайние разделы, написанные в духе французской романтической традиции, и хоральный средний, цитирующий пасхальный антифон. Это дает основания многим исследователям, в частности издателю сонат Ж. Лемменса – К. Лейдерсу, сравнивать эту часть лемменсовского цикла с *Andante sostenuto* «Готической симфонии» Ш.-М. Видора – его ученика по Брюссельской консерватории. Центральный эпизод написан в значительно более строгой манере, лишенной «сладости» интонаций солилирующего голоса в обрамляющих разделах.

Третья соната самим Ж. Лемменсом названа «*Pascale*» («Пасхальная») не только в силу торжественности ее характера. В первую очередь, это обусловлено выбором музыкального материала. В финале, имеющем подзаголовок «*Alleluja*», также цитируется григорианика – в крайних разделах в характере *Maestoso* звучит сама тема хваления. Средний раздел (тт. 93-166) основан на средневековой пасхальной секвенции «*Victimae paschali laudes*» («Жертву пасхальную звучно христиане да восславят!»), к которой впоследствии обращались многие французские авторы, в том числе Ш. Турнемир и М. Дюпре. Заметим, что бельгийская и французская органная школы всегда были близки, а Ж. Лемменс, будучи бельгийцем, оказал колоссальное влияние на судьбу романтической органной французской традиции рубежа XIX-XX веков.

Если во «франкоязычной» органной школе тенденция работы с церковными напевами *plain-chant* в романтической интерпретации находилась в начале своего пути, то на немецкой почве внедрение протестантского хора в «тело» сонатного цикла к 80-м годам XIX столетия стало делом уже привычным. Как отмечает А. Нюренберг, по траектории, проложенной Ф. Мендельсоном, отправились многие композиторы: его ученики Я. ван Эйкен (Соната ор. 13), К. Финк (сонаты № 3, ор. 19 и № 5, ор. 83), последователи Ф. Кюмштед (Соната № 2, ор. 40), А. Меркель (Соната № 6, ор. 137) и другие авторы.

Немецкие композиторы не ограничивались протестантскими культовыми напевами, они, в рамках вероисповедания, обращались и к католическим моделям хоралов. Один из наиболее показательных примеров – Четвертая соната *a-moll* ор. 98 известного мюнхенского органиста и педагога Й. Г. Райнбергера, который, кстати сказать, не часто включал церковный материал в свои органные композиции.

В первой части цикла в качестве тематизма побочной партии композитор использует мотивы *tonus peregrinus*. Как известно, *tonus peregrinus* (один из псалмовых тонов католической церкви, не входящий в основные восемь, так называемый «чужеземный тон») применяется в практике католической церкви исключительно для исполнения Псалма 113 «*In exitu Israel*» («Когда вышел народ Израиля из Египта»). 113-й Псалом часто называют «паломническим», поскольку речь в нем идет об исходе народа Израиля из египетского рабства. И в этом случае с наибольшей очевидностью выявляется еще один важнейший акцент в использовании хоральных напевов композиторами романтической эпохи. Хорал становится не только приметой духовной связи органной сонаты с барочной традицией, но в определенном смысле маркирует идею романтической программности. Именно так происходит в сонате Райнбергера, на что указывал еще в 20-х годах XX века один из первых исследователей творчества композитора – Х. Грейс [4].

Он обращал внимание на то, что финал сонаты – Хроматическая fuga – содержательно обусловлен семантической нагрузкой *tonus peregrinus*. Исследователь связывает появление хроматической темы в финальной fugе цикла с риторическими фигурами, восходящими к эстетике барокко и символизирующими описание «темноты», «мрака», «блуждания», «нравственного поиска». Вполне вероятно, что использование интонационной матрицы *tonus peregrinus* в I части привело именно к такому решению финала, который, конечно, не является новаторским по решению. Хроматические темы – привычный знак не только старинной музыкальной, в частности клавишной, традиции (Я. Свеллинк, И. С. Бах), но и романтической, и не только фортепианной, скажем, у Ф. Листа, К. Сен-Санса, Ш. Гуно и многих других.

Необычный метод апеллирования к традиции предложил немецкий органист из Бамберга Ф. Вольфрум (1854-1919) в сочиненной им в 1879 году Сонате *b-moll* ор. 1 (№ 1). Ф. Вольфрум был учеником Й. Г. Райнбергера по Мюнхенской Королевской академии музыки, ему он и посвятил свой первый сонатный опус. Три части сонаты предваряются четырьмя строфами текста хора Николауса Хермана (1562) «*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*» («Когда мой час настанет»): по одной строфе помещено перед нотным текстом соответственно первой и второй частей цикла, две – перед третьей.

Каков музыкальный материал? В этом и кроется неожиданность композиторского решения. Ф. Вольфрум не использует принятую для этого текста мелодию 1569 года. Первая часть сонаты заканчивается цитатой первой строки текста, наложенной на гармонизованный восьмитактовый напев, интонационно напоминающий начало 130-го Псалма «*Aus tiefer Not*». В начале второй части композитор сочиняет авторскую тему, на которую может быть распета вторая строфа. А третья, в свою очередь, демонстрирует знакомую по опусам Ф. Мендельсона трактовку – развитую хоральную fugу с предшествующим однострочным пятиголосным изложением напева в одноименной тональности – *B-dur*. Подобное экспонирование гармонизованной темы хора наблюдается у Ф. Мендельсона перед вариациями Шестой сонаты (I часть), где он цитирует уже упомянутый «*Vater unser*». В свою очередь, у Ф. Вольфрума представлена мастерская стилизация протестантского хора, суммирующая его типичные интонации. Во всяком случае, немецким исследователям не удалось обнаружить оригинальную версию этой темы. По-видимому, ее автором является сам Ф. Вольфрум.

Жизнеспособность методов работы с протестантским напевом по мендельсоновским принципам отражает Третья соната композитора *f-moll* op. 14, посвященная И. Брамсу. Ее финальная часть представляет собой вариационный однотональный (по принципу барочных хоральных партит) цикл, основанный на мелодии хорала немецкого пастора и богослова XVII века Михаэля Альтенбургского (1620) «*Herr Gott, nun schließ den Himmel auf*» («Господь, открой свои небесные врата») с уже знакомой драматургической направленностью к пятиголосному апофеозному звучанию основной хоральной темы *tutti* всего органа.

Опираясь на исследование М. Вейера [7], посвященное органной сонате в Германии, можно констатировать, что на временном отрезке примерно в 60 лет – с 1845 по 1915 гг. – немецкими композиторами было написано более 60 сонат с использованием хоральных напевов. На основании этого и других очевидных свидетельств можно полагать, что цитирование протестантского, григорианского хорала или его текста становится одной из характерных черт романтической сонаты, особенно заметно проявившейся в «немецкоязычной» органной традиции.

Если авторы и не обращаются к напеву напрямую, они тем не менее апеллируют к традиции через хоральный текст и стилизацию тематизма. Такое обращение к традиции – одно из важнейших качеств, которое определяет барочно-романтическое взаимодействие в стилистике нового жанра, появившегося в середине XIX столетия.

Список литературы

1. **Евдокимова Ю. К.** Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе: сб. статей / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. Изд-е 2-е. М.: Музыка, 1986. С. 222-248.
2. **Кириллина Л. В.** К истории бахианства в классическую эпоху [Электронный ресурс]. URL: http://dancecomposition.ru/publ/muzykalnaja_dramaturgija_khoreograficheskij_simfonizm/larisa_kirillina_k_istorii_bakhianstva_v_klassicheskuju_ehpokhu/34-1-0-415 (дата обращения: 01.09.2016).
3. **Нюрнберг А. В.** Органное творчество Ф. Мендельсона. Рождение романтической органной сонаты // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран: сб. статей / сост. В. Дулат-Алеев. Казань: Изд-во Казанской государственной консерватории, 2003. С. 190-212.
4. **Grace H.** Rheinberger's Organ Sonatas // The Musical Times. 1923. Vol. 64. № 967. P. 616-621.
5. **Peterson J. W.** French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor. Rochester University Press, 1995. 323 p.
6. **Weitner C. A.** Jacques Nicolas Lemmens: Organist, Pedagogue, Composer: Diss. D. of Musical Arts. University of Rochester, 1991. 178 p.
7. **Weyer M.** Die Deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969. 235 S.

CHORAL AS A REPRESENTATION OF DIALOGUE WITH BAROQUE IN THE ROMANTIC ORGAN SONATA

Bochkova Tat'yana Rudol'fovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka
tatyanab31@yandex.ru

The article examines the use of the Catholic and Protestant ecclesiastical tune as one of the basic thematic elements of the romantic organ sonata – the genre phenomenon that originated in the European music in the middle of the XIX century. The author emphasizes the idea of baroque-romanticism synthesis determining the basic stylistic “field” of this genre and focuses on the choral, which becomes one of the key “markers” of dialogue with baroque.

Key words and phrases: romantic organ sonata; choral; baroque; romanticism; style dialogue; European organ tradition.

УДК 72.012

Искусствоведение

В статье рассматривается вопрос о развитии и становлении визионерской живописи. Проблема заключается в определении истоков, выявлении границ, специфики визионерского искусства живописи в ходе развития и смены стилистических эпох, эволюции тематики, жанров, техник. Отечественные художники включены в западную периодизацию визионеров. Критериями для периодизации визионерского искусства выбраны: хронология, территориальная принадлежность, авторство, жанры, сюжеты и материалы.

Ключевые слова и фразы: художники-визионеры; пророческая живопись; картины мира в искусстве; периоды искусства; визуальный язык.

Бучка Александр Михайлович, к. архитектуры, доцент
Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону
abuchka@mail.ru

РОДОСЛОВНАЯ ВИЗИОНЕРСКОГО ИСКУССТВА

Предметом рассмотрения является визионерское искусство, преимущественно живопись. Объектом рассмотрения выступает родословная визионерского искусства. Надлежащие темы визионерских работ включают