



Н. В. ГОЛЬФАРБ

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 78.036(4/9)

МЕТАМОРФОЗЫ БАРОЧНЫХ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ В ОРГАННОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА

Органное творчество композиторов эпохи Романтизма – яркое, значительное явление в истории органного искусства. Жанровая память органной музыки в XIX веке хранила огромный опыт и творческий потенциал, накопленный в предыдущие эпохи, и во многом именно эта жанровая память и была источником творческого вдохновения композиторов, сочинявших для органа в XIX веке. С другой стороны, для наиболее эффективного и, по возможности, полного рассмотрения особенностей органной музыки эпохи романтизма необходимо ясное понимание того, что было принципиально *новым* в этой музыке, какие факторы позволяют констатировать новые стили, новые течения, новые веяния.

Рубеж XVIII-XIX веков и первые десятилетия XIX века – это своего рода «органное затишье». Достигнув полного расцвета в эпоху Высокого Барокко (условно конец этой эпохи обозначается годом смерти И. С. Баха – 1750), в следующие десятилетия орган во многом утратил влияние и перестал быть одним из центров внимания музыкантов. В эпоху Барокко «только ленивый не писал для органа» [9]. И именно органная музыка часто была проводником и выразителем всего нового, что находило место в музыкальном искусстве. Именно Барокко (и в особенности первая половина XVIII века) дало те модели и образцы, которыми так или иначе следовали музыканты и времён классицизма, и XIX века.

Традиционно эти модели разделяются на хоральные и свободные (не связанные с хоралом). К первым относятся любые обработки хоральных мелодий (лютеранских, григорианских и т. д.): небольшие канционалы, циклы вариаций (партиты), хоральные фантазии самых различных форм (северонемецкий тип, фантазия *per omnes versus* и т. п.), хоральные фуги и т. д. Совершенно очевиден тот факт, что такое обилие хоральных обработок свя-

зано с «местом обитания» органной музыки и прикладным назначением если не всех, то во всяком случае, большинства этих пьес. Хотя вопрос о том, каково могло быть церковное предназначение, например, хоральных фантазий Д. Букстехуде (многие их черты ведут в частности к хоральным фантазиям М. Рegera) остаётся открытым.

Что касается свободных сочинений, то здесь на первый план выходит испытанное временем сочетание прелюдийного и полифонического, *stillus phantasticus* и *stillus gravis*, прелюдии (фантазии, токкаты, преамбулы) и фуги. В основе этого противопоставления исторически лежит оппозиция: инструментальное (прелюдийное) – вокальное (строгополифоническое). Причём сам цикл (его модель) и различные варианты его решения (виды, формы, драматургия, соотношение прелюдии и фуги) – для следующих поколений музыкантов были заложены и узаконены в эпоху Барокко. На фасаде знаменитого органа в Базедове начертана золотом очень красноречивая фраза: *Organa decantant Christo laudes, decusque recreat pectora nostra sonis* («Органы воспевают Христу хвалу, а их красота доставляет звуками отдых нашим сердцам»). В этих словах, в одном предложении полностью объясняется и функция органа в эпоху Барокко, и даже в целом, жанровая система эпохи. В самом деле, «органы воспевают Христу хвалу» – это говорится явно про сочинения, связанные с хоралом, а «их красота доставляет звуками отдых нашим сердцам» – это о свободных сочинениях, которые не связаны с литургикой (или связаны опосредованно) и просто доставляют отдых нашим сердцам.

После 1750 года (до 1820-1830-х годов приблизительно) эта система жанров, форм и техник не претерпела сколько-нибудь существенных изменений. Это не означает, что орган был забыт. В. А. Моцарт и Й. Гайдн использовали его как сольный (концер-

тирующий) инструмент в ансамблевых и оркестровых сочинениях (не говоря, конечно, о традиционном органном *basso continuo*). Сыновья и ученики И. С. Баха также не могли обойти орган вниманием: В. Ф. Бах был одним из самых именитых органистов своего времени, И. Л. Кребс, И. Х. Киттель, И. П. Кирнбергер, И. Ф. Агрикола использовали весь спектр моделей, пришедших из времён старшего Баха, добавляя к ним множество элементов «галлантного стиля». В южноевропейских католических странах такими же моделями была музыка И. Фробергера и Г. Муффата, на них опирались современники В. А. Моцарта – И. Альбрехтсбергер, Й. Эберлин, Й. Зегер и др.

Во Франции политические потрясения вообще, и проникновение светских веяний в церковную музыку в частности, наложили существенный отпечаток на органную музыку. И это наряду с тем, что французский орган в силу своей «стандартизованности» не располагал к музыкальным новшествам. Чарльз Бёрни сетовал на то, что Клод Бальбатр, автор прекрасных трогательных нозлей, в церкви импровизировал охотничьи пьесы между стихами *Magnificat* – это было около 1760 года. Однако необходимо помнить, что именно во Франции в 70-е годы XVIII века появилась книга Дома Бедоса де Селля «Искусство органостроения», обобщившая опыт предыдущих поколений в этой важнейшей области и являющаяся источником сведений по органостроению и в наши дни.

В Италии же царил клавишинный стиль. Красноречив тот факт, что Антонио Солер, ученик Доменико Скарлатти, хотя был рукоположен в священники, не оставил ни одного сочинения для церкви. Для органа он писал светские сонаты, которые и на клавишине не теряют художественной убедительности.

В целом, важны не перечисления имён, жанров, дат и названий, а тот факт, что после 1750 года сама структура феномена, называемого *органная музыка*, не претерпела никаких существенных изменений. Более того, «органная эпоха к 1800 году закончилась» [7, с. 48]. И произошло это именно потому, что творческое начало, создание «нового, ранее не бывшего» (то есть, собственно *творчества*), во многом ушло из органной музыки. Аргументом в пользу этого является, например, наблюдение, в соответствии с которым многие композиторы начала XIX века владели органом как исполнители и импровизаторы, но практически ничего для него не писали (например, Л. Бетховен, Дж. Россини, Ф. Шопен, Дж. Верди).

Таким образом, богатая, тщательно разработанная система жанров и форм органной музыки оказалась исчерпанной и требовала нового взгляда, нового слышания и нового осмысления, что в свою очередь, не могло не привести к её переинтонировке, к насыщению моделями, возникшими уже в XIX веке, а потом и к перерождению.

Без сомнения, новый эстетический, философский, музыкальный опыт эпохи не мог не затронуть и органную музыку. То новое, что романтизм привнёс в органную музыку, можно условно разделить следующим образом: а) переинтонированные и переосмысленные модели прежних эпох, и главным образом Барокко; б) модели, заимствованные из современной же музыкальной культуры (из других её областей), созданные уже в романтической музыке.

Какие же факторы так или иначе вели к указанному выше переосмыслению старых и созданию новых моделей (иногда на основе прежних, а иногда вопреки прежним)? Прежде всего, эти факторы имеют отношение, разумеется, не только к органной музыке, а вообще ко всей музыкальной культуре первой половины XIX века (временные рамки очень условны, ориентировочно 1800-1850 гг.).

Эстетика романтизма выросла из осознания личности не как части мира, а как некоего противопоставления миру. Это совершенно естественное следствие тех мощных потрясений, причиной которых стала Великая Французская революция. Знаменитые слова Р. Шумана о том, что мир раскололся надвое, и трещина прошла через сердце поэта, в сущности, говорят о том же самом: ведь так или иначе главной фигурой здесь является *поэт*, и в словах Шумана имплицитно он противопоставлен *миру* (сама фраза построена таким образом).

Одним из важных следствий противопоставления «я – мир» является всё более и более активно заявляющая о себе фигура *свободного художника* (композитора) и *свободного исполнителя-виртуоза* (а попутно и всё более актуальное отделение композиторского творчества от исполнительского, и более того: осознание исполнительства именно как *творчества*). Тот факт, что в XIX веке композитор и исполнитель окончательно и бесповоротно перестали быть, так сказать, «прикладными фигурами», конечно, имеет огромное значение и для органной музыки.

Это глубинное разделение обеспечило небывалый рост виртуозного искусства игры и очень быстрый и пышный расцвет фортепиано как концертного инструмента. Одновременно всё более и более узаконивался и утверждался в сознании музыкантов симфонический оркестр (уже практически в современном понимании) – как великолепное средство обобщения, глобализации, как средство для выражения монументальных музыкальных идей. Вместе указанные два фактора также оказали огромное влияние на органную культуру.

Ещё один важнейший момент можно охарактеризовать словом секуляризация. В эстетике романтизма во многом сгладилась дихотомия мирского/церковного, профанного/сакрального, божественного/человеческого – опять же, отчасти, за счёт гипостазирования другой дихотомии – «я/всё-что-не-я». Церкви уже не были столь мощными музыкальными центрами, которые не-

изменно аккумулировали лучших музыкантов: в этом плане у них теперь есть очень серьёзный конкурент – концертный зал (и концертное, виртуозное музицирование как таковое). Что означает такая секуляризация для органного искусства – вполне очевидно. Орган, исконно церковный инструмент, теперь имел в своём распоряжении музыку, написанную для светских нужд, в светском ключе, и в основном композиторами, которые не имели отношения к службе в церкви.

Следующие романтические идеи, нашедшие отражение в органной культуре – идея синтеза искусств и фиксации внимания на мгновениях человеческих состояний, моментах преходящей жизни. Первая из этих идей породила особого рода произведения искусства – разных жанров и форм, но с общими «синтетическими» чертами; примеры такого рода произведений – симфонические поэмы (одночастные сонаты, баллады и т. п.), где синтез виден и в сочетании слов

«симфония» и «поэма», и в стремлении охватить на одном дыхании, казалось бы, неохватные явления, и в синтетическом же «проращивании» единого композиционного зерна, в огромном значении литературных программ и т. п., и, с другой стороны, музыкальные драмы Вагнера (его *Gesamtkunstwerk* – всеобщее произведение искусства). В органной музыке XIX века можно найти немало примеров применения если не принципа «синтеза искусств», то во всяком случае, «поэмности». Что же касается внимания «к мгновениям человеческих состояний» [6, с. 202], то это очевидным образом ведёт к рождению типично романтического феномена миниатюры в основном фортепианной, но так же и вокально-фортепианной, и что важно в данном случае, – органной.

По словам Л. Выготского, «каждая эпоха имеет свою психологическую гамму, которую перебирает искусство» [1, с. 67]. Например:

Таблица 1

Феномен свободного художника. Разделение композиторского и исполнительского творчества.	В органной музыке это проявилось, может быть, не так остро, но, тем не менее, и органисты, и композиторы, пишущие для органа, теперь вовсе не обязательно занимали какие-либо посты в церкви (чаще не занимали). Например, Й. Рейнбергер был капельмейстером в Мюнхене, но для церкви он писал музыку хоровую, а среди его органных сочинений нет ни одного церковного.
Расцвет виртуозной концертной игры, расцвет фортепиано как сольного инструмента.	Перенесение этого фактора на органную почву достаточно очевидно (применение типично фортепианной техники у Ф. Листа (Фантазия и fuga на тему ВАСН), у Ф. Мендельсона, например, финал Сонаты № 1 – откровенное подражание фортепианной педали).
Узаконивание и закрепление симфонического оркестра.	Появление симфонического органа (Кавайе-Колль во Франции) и органной симфонии (как первый образец – Большая симфоническая пьеса С. Франка). Симфонизм как качество присущ и другим сочинениям крупной формы – например, Соната Ю. Ройбке «94-й псалом», многие сонаты Й. Рейнбергера.
Секуляризация.	Трактовка органа как концертного (не церковного) инструмента, несмотря на то, что органы по-прежнему находились в храмах, и органистами там служили великолепные музыканты. Характерные примеры – типично церковные жанры, имеющие теперь совершенно не церковное назначение и совершенно другой смысл: хоральные цитаты в сонатах Ф. Мендельсона (№ 1, 3, 5, 6), хоральные прелюдии Й. Брамса, псевдо-литургические пьесы французских композиторов (с названиями вроде <i>Offertoire</i> и <i>Sortie</i>).
Идея синтеза искусств. Поэмность.	Принцип поэмности нашёл отражение у Ф. Листа (Фантазия « <i>Ad nos ad salutarem undam</i> ») и его ученика Ю. Ройбке (Соната «94-й псалом»); принцип монотематизма во многих сонатах Й. Рейнбергера; синтез мирского и церковного у Ф. Мендельсона (ярчайший пример – I часть Сонаты № 1: соединение бурного романтического порыва, почти шумановского <i>Aufschwung</i> и строгого старинного хорала).
Внимание к мгновению.	Рождение и развитие жанра органной миниатюры: Монологи Й. Рейнбергера, циклы пьес французских композиторов, циклы пьес М. Регера (ор. 7, 59 и др.); типичные миниатюры («песни без слов») в качестве финалов сонат Ф. Мендельсона (№ 3, № 6).

Кроме того, много нового появляется и в приёмах самой нотной записи. Нижняя, третья строка твёрдо фиксируется за педальной партией (тогда как в старинных итальянской, испанской, английской, нидерландской, французской, южнонемецкой школах текст записывался по большей части на двух нотных системах и органист сам вычленял партию басового голоса или *cantus firmus* для проведения в педали). Северонемецкая школа привнесла в нотопиську самостоятельную педальную строку. Это же встречается, как правило, за редким исключением и у И. С. Баха. Теперь же композиторы даже в случае, если басовый голос «молчит», оставляют нижнюю строку для относительно самостоятельной педальной партии.

Иногда, как в сонатах Ф. Мендельсона, встречается многопластовая запись на четырёх нотных системах. Фактура становится более гомофонной, довольно чётко делящейся на ведущий голос и аккомпанемент, вместо равноправной полифонической. Чаще всего фактура составляет крупные блоки-построения, отражая достижения молодого пианистического искусства в области освоения позиционной техники игры. Если в барочный период лиги, вытекающая из техники игры смычковых инструментов, означали, как правило, указания к штрихам (то есть были *артикуляционными*), то теперь лиги становятся фразировочными (*агогическими*), подчёркивая скорее драматургическое строение произведения, нежели способ произнесения того или иного мотива. Уделяется большее внимание обозначениям регистрового плана, что нередко отражено (хотя не детально, а лишь в общих чертах) в тексте.

В свете всего вышеизложенного воспринималась и система жанров и форм, полученная в наследство из прошлых времён, главным образом из Барокко. Вкратце рассмотрим перцепцию этих моделей в XIX веке.

Первое, что необходимо иметь в виду в данном контексте, заключается в огромном значении «барочной жанровой памяти» в органной музыке. Сле-

ды Барокко неизменно обнаруживаются даже в тех сочинениях, которые базируются исключительно на принципах и моделях Романтизма. Например, Соната Ю. Ройбке (с контрастом сильных, ярких эмоций с использованием всего огромного охвата возможностей большого романтического инструмента Ф. Лядегаста) написана как типичная романтическая поэзная монотематическая соната, но её лейттема вполне однозначно напоминает барочный *passus duriusculus*, хроматический ход по полутонам вниз.

Модели, связанные с хоралом, были своеобразно восприняты XIX веком. С одной стороны, конечно, сама идея хоральной обработки не могла исчезнуть. Но сам объект этой обработки, сам хорал, понимался теперь по-другому. Перед нами уже не тот хорал, который знает каждый, поют все и который, таким образом, является хорошо знакомым и привычным материалом. Перед нами в романтической органной музыке хорал предстаёт как своеобразный знак, символ, который, во-первых, адресует нас к прошедшим временам (уже в силу того, что это именно хорал), а во-вторых, обозначает оппозицию, одну из тех, которые намечены выше: я – мир, добро – зло, земное – божественное. Собственно, и в эпоху Барокко хоральный первоисточник и сочинение, созданное на его основе, подчёркивали вроде бы эту же последнюю оппозицию, но в XIX веке она понималась уже не в общинно-церковном ключе, а в ключе сугубо личном. Сопоставим любой хоральный цикл И. С. Баха (например, III часть «Клавирного упражнения») с хоральными прелюдиями Й. Брамса.

Подобные же логические противопоставления легко построить и в том случае, если говорить о композиторах, которые создавали хоральные обработки более последовательно. У Макса Регера, например, речь идёт о слиянии в его крупных хоральных фантазиях и барочных моделей (идущих в частности от Д. Букстехуде, и от И. С. Баха, от партит Г. Бёма и т. п.) и чётко выраженных принципов, ведущих начало от симфонических поэм (например, Ф. Листа).

Таблица 2

И. С. Бах	Й. Брамс
Хоральная обработка – типичный жанр в творчестве, он не является чем-то исключительным.	Хоральная обработка – исключительный для Брамса жанр, к нему он обращался крайне редко; в органном творчестве – всего дважды.
Хоральные обработки Бах писал постоянно (и не только для органа).	Цикл хоральных обработок Брамс написал в конце жизни, это его последний завершённый опус, отчего он автоматически воспринимается как нечто результирующее, суммирующее, подводящее итог.
Хоральные обработки Баха непосредственно связаны с литургией, с его теологическими воззрениями, со сферой бытования хора.	Хоральные обработки Брамса не связаны с литургией и сферой бытования хора. Хорал здесь дан как некий общий символ надмирного, почти в духе «философской веры» К. Ясперса, символ, романтически противопоставленный человеческому.

Самым ярким примером переосмысления жанра хоральной обработки является романтическая техника «вставки» хорала и хоральной обработки в некий не-хоральный контекст. Подобные явления в частности имеют место в сонатах Ф. Мендельсона (I часть Сонаты № 1, I часть Сонаты № 3), и в таких случаях символизация хорала, его «надматериальность», некий «мега-смысл», привносимый хоралом, – всё это видно особенно отчётливо.

Окончательный отрыв хоральной обработки и хорала не только от церковной практики и соответствующего интерьера, но и от собственно хорального первоисточника, знаменуют собой Три хорала С. Франка, у которых сам хорал (как нечто, созданное прежде и обрабатываемое композитором) отсутствует, наличествует лишь тема хорального склада и методика работы с ней, напоминающая техники работы с *cantus firmus*: имитация, сопровождение контрапунктами, *basso ostinato* и др..

Что касается не-хоральных моделей, то здесь самой продуктивной из них, конечно, является fuga. Однако и эта модель была композиторами-романтиками услышана по-другому, даже при сохранении композиционных (а иногда и драматургических) принципов. В частности, орган в XIX веке остался практически единственным инструментом, для которого фуги создавались регулярно (и здесь, ко-

нечно, вновь видится проявление особой барочной «жаровой памяти» в органной музыке). Но при этом, если в эпоху Барокко fuga была распространённым и рядовым жанром, то в романтической музыке для органа этот жанр – всё же значительно более редкий. Во многом он – именно специфически орган-ный, поэтому удельный вес фуги значительно возрастает. Можно даже предположить, что в органной музыке XIX века fuga заняла практически такую же позицию, как сонатное аллегро в оркестровой или фортепианной музыке (конечно, если вести речь о драматургической функции).

Можно даже говорить о «симфонизации» фуги. И финальная fuga в сонате Ф. Мендельсона или Й. Рейнбергера – это, с точки зрения драматургии цикла, нечто гораздо более весомое, чем например, fuga-финал Бранденбургского концерта № 3 И. С. Баха. Собственно, финальная fuga – это вообще один из «штампов» органной музыки, он имеет место и в XVIII, и в XIX веке (Большая симфоническая пьеса С. Франка, прелюдии и фуги К. Сен-Санса, сонаты Ф. Мендельсона и Й. Рейнбергера, Соната Ю. Ройбке и т.д.).

Основываясь на моделях прежних времён и изобретательно объединяя их с достижениями XIX века, композиторы, писавшие музыку для органа, создавали тем самым образцы новых жанров и новых форм,

Таблица 3

Композиторы	Ф. Мендельсон	Й. Рейнбергер	Ю. Ройбке
Музыкальный материал	6 сонат для органа	20 сонат для органа	1 соната для органа
Значимость жанра в творчестве.	Поздний опус композитора. В нём Мендельсон использовал прежние <i>наработки</i> , однако в цикл 6 сонат оформились лишь в конце жизни автора. Больше сонат для органа он не писал.	Писал сонаты для органа на протяжении всей жизни, это – своего рода «творческая лаборатория» композитора.	Кульминация творчества. О значимости говорить достаточно трудно, так как Ройбке прожил очень короткую жизнь.
Опора на модели предшествующих эпох.	Вполне очевидно и сознательно опирается на барочные образцы. Организация цикла скорее сюитная (именно барочная), чем собственно сонатная. Части в сонатной форме отсутствуют принципиально. Зато наличествуют хоральные обработки, хоральные вариации, фуги (не только в финалах), имитационные токкатные части и т. п.	Опора на барочные модели имеет место (встречаются жанры пассакалии, ричеркара, фантазии и др.). Велико значение полифонии. Фуги – почти исключительно в финалах (очень редко др. формы). Так же очевидна опора и на классический сонатный цикл. Для Рейнбергера нормой является сонатное аллегро в I части, сложная трёхчастная форма во II, финал – либо fuga, либо вновь сонатное аллегро.	Опоры практически нет, лишь аллюзии (см. выше о <i>passus duriusculus</i>). Основной моделью является романтическая соната или симфоническая поэма, с монотематизмом и сочетанием всех четырёх частей цикла в одной (Ройбке был учеником Листа). Сонатное аллегро отсутствует. В качестве финала – fuga, основанная на сквозной теме сонаты.

Особенности цикла.	Общего принципа нет. Каждый цикл – это индивидуальный проект, индивидуальная находка. Самой интересной чертой здесь является сочетание в рамках одного цикла «разномасштабных» и, казалось бы, несопоставимых частей: например, в сонате № 3 сочетание огромной и сложно организованной I части (хоральная fuga, обрамлённая торжественным вступлением и кодой) и миниатюрной II части (причём это именно миниатюра, в романтическом смысле).	Большинство циклов построено единообразно, несмотря на то, что в каждой сонате части имеют названия, и они редко повторяются в одинаковых сочетаниях. (Об устройстве цикла см. выше).	Цикла как такового нет, соната одночастная. В основе лежит четырёхчастная модель (медленно–быстро–медленно–быстро), с традиционной фугой в конце. В первой быстрой части есть намёк на сонатное аллегро, однако, – нереализованный. Все части, кроме последней, тонально не замкнуты и переходят в следующие не только без цезур, но и практически без выраженных каденций.
Литературная программа.	Как таковая отсутствует, но в сонатах № 1, 3, 5, 6 имеет место цитирование хорала.	Отсутствует. Хорал (григорианский) есть только в Сонате № 2.	Присутствует (Псалом № 94). Характерно, что в сонате для органа и литературная программа взята из Библии.

которые стали моделями уже для следующих эпох. Рассмотрим такое «моделирование» на примере жанра сонаты, взяв в качестве образцов несколько сочинений, названных авторами словом *соната*, однако, генетически принципиально различных (и поэтому смоделировавших разные по сути жанры).

Таблица 3 достаточно красноречива в том отношении, что она даёт ясное представление о том, как соотносилось старое и новое, барочное и романтическое в органной музыке XIX века. Уже сам факт,

что под одним и тем же словом соната скрываются столь разные явления, весьма показателен. И ещё ярче это будет видно, если расширить рамки сонаты и включить в них ещё и симфонии (первый образец симфонии для органа – «Большая симфоническая пьеса» С. Франка).

Таким образом, в органной музыке XIX века произошла трансформация традиционных органнх жанров в контексте новых течений, новых веяний романтической эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л. Психология искусства. – М., 1987.
2. Гиршман Я. В – А – С – Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. – Казань: КГК, 1993.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – Киев: Музична Украина, 1970.
4. Из истории мировой органной культуры XVI – XX веков. – М.: МГК, 2008.
5. Кривицкая Е. История французской органной музыки. Очерки. – М., 2003.
6. Холопова В. Музыка как вид искусства. – СПб., 2000.
7. Burney Ch. The Present State of Music in France and Italy, 1771.
8. Caldwell J. English Keyboard Music before the Nineteenth Century. – Oxford, 1973.
9. Caldwell J. et al. «Keyboard music.» In Grove Music Online. Oxford Music Online [Electronic resource]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14945> (accessed November 24, 2008).
10. The Cambridge Companion to the Organ. – Cambridge university Press.

Гольфарб Наталья Владимировна

старший преподаватель кафедры специального фортепиано, аспирантка кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

