

Научная статья

УДК 786.6

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.003

Иларион Эслава (1807–1878) — предшественник романтической органной школы Страны Басков и Наварры

Наварро Ландаверрия Габриэла Ана

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина

E-mail: landaverria@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0812-3742>

Аннотация. В статье рассматриваются художественные принципы и ряд инициатив по улучшению качества духовной музыки основателя первой кафедры органа в Испании в Королевской консерватории Мадрида Илариона Эславы (1807–1878). Деятельность И. Эславы, композитора, дирижера, органиста, педагога, ученого, протекавшая в теоретическом и практическом русле, оказала влияние как на музыкальное искусство, так и развитие национальной культуры в целом. Значителен вклад композитора в формирование высшего музыкального образования Испании XIX века. Эслава является создателем ряда методических работ по сольфеджио и композиции. Такие его труды, как «Полная методика сольфеджио», «Школа композиции», долгое время находили применение в учебном процессе консерваторий Испании. Под влиянием немецкого движения XIX в., известного как «Цецилианство», в ответ на упадок церковной музыки Эслава опубликовал первую антологию полифонических сочинений испанского Золотого века. Началом романтической органной школы в Испании считается его сборник «Испанский органный музей» («Museo Orgánico Español», 1854 г.), который послужил образцом для местных органистов в стремлении к улучшению органного репертуара. Несмотря на то, что в XIX веке Эслава заслужил славу одного из лидеров испанского музыкального образования и церковной музыкальной практики, в XX веке отношение к его наследию резко изменилось. Причиной послужили реформы духовной музыки, последовавшие после выпуска особого папского рескрипта (*motu proprio*) Папы Пия X (1903).

Ключевые слова: орган, Иларион Эслава, испанская органная музыка, духовная музыка, органная школа, романтический орган, романтизм

Для цитирования: Наварро Ландаверрия Г. А. Иларион Эслава (1807–1878) — предшественник романтической органной школы Страны Басков и Наварры // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 16–24. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.003>

Original article

Hilarión Eslava (1807–1878), precursor of the Romantic organ school in the Basque Country and Navarre

Navarro Landaverria Gabriela Ana

A. N. Kosygin Russian State University

E-mail: landaverria@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0812-3742>

Abstract. The article examines the ideas and initiatives of Hilarión Eslava (1807–1878), composer, conductor, organist and professor, founder of the first organ department in Spain at the Royal Conservatory of Madrid, to improve the quality of sacred music, with theoretical and practical approaches, and also, enhance national culture as a whole. As an example, influenced by the 19th century German Cecilian Movement in response to the decline of church music, Eslava published the very first anthology of Spanish Golden Age polyphony. His collection “Museo Orgánico Español” (1854) is considered to be the beginning of the Romantic organ school in Spain, which intended to be a model for local organists. His contribution to the development of higher music education in Spain was significant. Eslava is the author of a series of methodological works on music theory and composition, such as “A Complete Method of Solfeggio” and “School of Composition”, which were used in Spanish conservatories. Although in the 19th century Eslava gained reputation as one of the figures of Spanish sacred music, in the 20th century the attitude towards his legacy changed drastically due to the reforms that followed the Pope Pius X’s *motu proprio* “Tra le sollecitudini” (1903).

Keywords: organ, Hilarión Eslava, Spanish organ music, sacred music, organ school, Romantic organ, musical Romanticism

For citation: Navarro Landaverria Gabriela Ana. Hilarión Eslava (1807–1878), precursor of the Romantic organ school in the Basque Country and Navarre. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2024; 2(73); 16–24 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.003>

Мигель Иларион Эслава-и-Элизондо родился в г. Бурлада (Наварра, Испания) 21 октября 1807 г. С юных лет он был неутомимым исследователем, жаждущим прогресса. Жертвуя своим экономическим благополучием и даже карьерой оперного композитора, музыкант стремился осуществить идеи, которые, по его мнению, развивали национальное музыкальное искусство. В 1816 г., в возрасте 9 лет, он поступил в детский хор Кафедрального собора Памплоны (Наварра), в котором пел семь лет и научился играть на фортепиано и органе. Эслава также изучал теорию музыки, гармонию и композицию у капельмейстера Хулиана Прието. Деятельность хора была внезапно прервана осадой города Памплона с 10 апреля по 17 сентября 1823 г. в рамках Французской интервенции в Испанию.

После капитуляции города и возобновления деятельности кафедрального собора Эславе исполнилось 15 лет — он потерял голос, поэтому стал работать в музыкальной капелле органистом. В 1824 г. он поступил в семинарию, чтобы стать священником и там расширил свои музыкальные навыки в игре на скрипке, виолончели и контрабасе. Эслава занимал должность скрипача, затем ему поручали обязанности органиста, композитора и певца. В 1827 г. он переехал в город Калаорра, вблизи границы с регионом Наварра, чтобы изучать композицию у Франсиско Секанильи, капельмейстера кафедрального собора Калаорры.

В 1828 г. Эслава подал заявку на должность капельмейстера кафедрального собора Памплоны, но она была отклонена. Вместо этого ему дали дополнительные обязанности и повысили зарплату. Наконец он отправился в кафедральный собор Бурго-де-Осма (регион Кастилия-Леон), чтобы работать там капельмейстером. В 1829 г. он участвовал в конкурсе на должность капельмейстера кафедрального собора Севильи, но победителем стал Франсиско Андреви, а Эслава занял второе место. Музыканты вновь конкурировали друг с другом за одну и ту же должность в Королевской капелле Мадрида, которую также получил Андреви.

В 1832 г. Эслава был назначен капельмейстером Севильского кафедрального собора, где в следующем году был рукоположен в сан священника. На этом этапе он написал множество церковных произведений и рождественских песен («вилльян-сико»), а также разработал музыкальные методики обучения, которые позже опубликовал. У Эславы возникла идея учиться в Италии, но премьеры трех его опер (1841–1843) вызвали неприятие среди духовенства, так как он был священником,

сочинявшим светскую музыку. Поэтому Эслава отказался от этого проекта. В 1844 г. он был назначен помощником капельмейстера Королевской капеллы Мадрида. В 1845 г. он начал публиковать частями работы «Методика сольфеджио» («Método de Solfeo») и «Школа композиции» («Escuela de Composición»). В 1847 г. Эслава был назначен капельмейстером Королевской капеллы после выхода на пенсию композитора и дирижера Мариано Родригеса де Ледесмы (1779–1847).

В 1854 г. Эслава стал преподавателем композиции Мадридской королевской консерватории, а в следующем году был назначен преподавателем контрапункта и фуги. В 1856 г. он открыл кафедру органа в консерватории и состоял ее профессором. Это была первая органная кафедра в Испании, в 1857 г. переданная Роману Химено. В 1866 г. Эслава недолгое время занимал должность директора Мадридской консерватории.

В 1852 г. он основал общество «Испанская духовная лира» («Lira Sacro-Hispana») и, будучи его первым директором, издал первый том антологии вокальной церковной музыки, начиная с эпохи Возрождения. В 1854 г. Эслава опубликовал первую часть сборника «Испанский органный музей» («Museo orgánico español»). В 1855 г. он основал общество «Испанский Орфей» («Orfeo Español») «для того, чтобы искусство прогрессировало и положение художников улучшилось» [1, с. 2], и журнал общества «Мадридский музыкальный вестник» («Gaceta Musical de Madrid», 1855–57 гг.). Он также принимал участие в основании «Художественно-музыкального общества взаимного страхования» («Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos», 1860 г.). В 1861 г. Эслава опубликовал «Инструкцию по хорошей успеваемости преподавания, режиму и дисциплине консерватории» («Instrucciones para el buen desempeño de la enseñanza, como para el régimen y la disciplina del Conservatorio»), после чего методика преподавания сольфеджио Эславы была рекомендована для всех консерваторий Испании [2, с. 4].

В 1868 г. Изабелла II назначила Эславу королевским капелланом. В связи с сентябрьской революцией¹ королева была изгнана из Испании, Королевская музыкальная капелла закрылась, а Эслава прекратил занимать все свои должности. В этот период он уехал из Мадрида и продолжил писать трактат «Школа композиции», хотя его здоровье уже ухудшалось.

В знак признания своего вклада Эслава получил Большой крест Изабеллы Кастильской, Гражданский орден королевы Марии Виктории и Коро-

левский орден Карлоса III. В 1873 г. Эслава был принят в члены Королевской академии изящных искусств святого Фердинанда.

Сразу после восстановления монархии в 1875 году король Альфонсо XII назначил Эславу капельмейстером Королевской капеллы. Из-за состояния здоровья музыкант вынужден был оставить работу в консерватории и перешел на должность советника государственного образования. Умер Эслава 23 июля 1878 г. в Мадриде. Его останки были перенесены в Памплону в 1899 г.

Иларион Эслава проявил себя как музыкант в различных аспектах — педагог, композитор, музыковед и органист. Его учебники свидетельствовали об энтузиазме и большом педагогическом опыте автора. Наибольшей известностью пользовались «Полная методика сольфеджио» (1845 г.) и «Школа композиции». Последняя состоит из четырех трактатов: «О гармонии» (1861 г.), «О контрапункте и фуге» (1859 г.), «О мелодии и музыкальной речи» (1859 г.) и «Об инструментовке» (1870 г.). Пятую часть — «О музыкальных жанрах и формах» он оставил незавершенной. «Методика сольфеджио» использовалась более века во всех музыкальных заведениях Испании.

Параллельно с педагогической деятельностью Эслава занимался композицией, сочиняя произведения в разных жанрах. Его сочинения демонстрируют типичный для XIX века итальянский лирический стиль. Всего за свою карьеру капельмейстера он написал 133 произведения, преимущественно церковной музыки: мотеты, респонсории, псалмы, гимны, вильянсико, Мессы, Кредо, Магнификат, Заупокойные оффиции и оффиции Страстной недели. Среди них самым известным является его «Miserere» (Псалом 50) 1835 г. Светской музыки его авторства же гораздо меньше: Фантастическая симфония, Пасторелы для оркестра, камерные произведения. Эслава написал три оперы, все из которых были поставлены: «Одиночка» («Il Solitario», 1841 г.), «Птолемеяво перемирие» («Las treguas de Ptolemaida», 1842 г.) и «Петр Жестокий» («Pietro il Crudele», 1843 г.).

Чтобы понять ситуацию с духовной музыкой во времена Илариона Эславы, необходимо вернуться в период, считающийся расцветом испанского искусства: в XVI — первую половину XVII века. Этому времени обязаны своим музыкальным возрождением в XIX столетии органная музыка Испании и творчество Эславы. Золотой век Испании внес свой музыкальный вклад вокальной полифонией, представители-композиторы

которой были распределены по трем регионам. В Кастилии, в мадридском монастыре Дескальсас Реалес работал Т. Л. де Виктория. В Андалусии, в кафедральном соборе Малаги — К. де Моралес и в кафедральных соборах Севильи и Хаэна — Ф. Герреро. В Леванте, в кафедральных соборах Лериды и Сигуэнсы служил М. Флеча.

Во второй половине XVI в. получило широкое распространение использование двух элементов в богослужениях: оркестровых инструментов (в частности, струнных, которые постепенно заняли место хора) и национальных языков. Например, тексты в вильянсико стали писаться на испанском или местных диалектах, чтобы люди, не понимающие латыни, приблизились к тайне Воплощения. Это, по мнению сторонников литургически-музыкальной реформы XIX в., привело к секуляризации духовной музыки. Более того, в XVIII в. в духовную музыку были введены элементы театра и итальянской оперы. В XIX в. многочисленные конфискации — экспроприации церковного имущества государством, нанесли ущерб работе музыкальных капелл.

Хуан Альварес Мендисабаль (1790–1853), министр финансов и премьер-министр с 1835 по 1836 год, подписал королевские указы, согласно которым все монастыри были закрыты, а их имущество было продано с целью уменьшения государственного долга. Следовательно музыкальные архивы и органы остались незащищенными, поскольку не считались национальным достоянием. Бюджет музыкальных капелл при храмах был сокращен, многие капеллы исчезли, их система обучения потеряла качество. Конкордат 1851 года, подписанный Изабеллой II и Папой Пием IX, не решил проблем. Государство частично компенсировало Церкви содержание богослужений, ограничив количество музыкантов: например, в больших соборах могло работать до 6 музыкантов (капельмейстер, органист, субкантор, альт, тенор и бас), в викарных² — до 4, а в коллегиальных церквях³ — 2. Должности должны были занимать только священнослужители.

Такая ситуация характерна не только для Испании: подобное преобразование претерпела духовная музыка и в других европейских странах. В противовес этой тенденции в Германии возникло движение, известное как «Цецилианство», представители которого выступали за пение а cappella, чтобы через полифонию и григорианское пение вернуться к тому, что, по их мнению, составляло «чистоту» духовной музыки. Первым был Каспар Этт (1788–1847), органист двора Св. Михаила

в Мюнхене, кто первоначально восстановил вокальную музыку эпохи Возрождения. Его преемником был Карл Проске (1794–1861), член Старой капеллы Регенсбурга, который написал заявление о реформе духовной музыки, одобренное королем Баварии Людвигом I, спонсором поездки Проске в Италию для сбора партитур эпохи Возрождения. Франц Ксавер Витт (1834–1888) опубликовал бюллетени («Современное состояние католической религиозной музыки», 1865 г.; «Листовки о католической религиозной музыке», 1866 г.) и журнал («Духовная музыка. Реформа и продвижение религиозной музыки среди католиков», 1868 г.) с целью распространения идей реформы духовной музыки.

Витт основал «Германскую ассоциацию Святой Цецилии», официально признанную Папой Пием IX в бреве (послание) «*Multum ad commovendos animos*» 1870 г. Священник Франц Ксавер Хаберль (1840–1910) был первым, кто издал полное собрание сочинений Палестрины [3, с. 137]. В 1874 г. он открыл Школу духовной музыки в Регенсбурге, ставшую центром Цецилианства. В 1826 году Фридрих Пустет (1798–1882) основал издательство, специализирующееся на духовной музыке, включая теоретический и практический учебник Хаберля по григорианскому пению «*Magister Choralis*» (1864 г.).

В этом контексте Иларион Эслава был первым в Испании, кто выступил с инициативой по улучшению духовной музыки как с нормативно-правовой, так и с педагогической точки зрения. Его первой инициативой было создание общества «Испанская духовная лира», которое распространило испанскую музыку, забытую в церковных архивах. В его состав вошли 17 музыкантов, почти все из Королевской музыкальной капеллы Мадрида. Главной целью общества было «опубликовать полное собрание лучших произведений религиозной музыки, составленных наиболее авторитетными испанскими композиторами, как старинными, так и современными» [4, с. 1].

Этот труд по музыкальной историографии лег в основу всего, что последовало за ним, и благодаря этому Эслава считается основоположником современного испанского музыковедения. Он инициировал и руководил «Испанской духовной лирой», собирая произведения XVI–XIX вв. в течение восьми лет. Он получил специальное разрешение от королевы Изабеллы II на доступ к архивам в Европе, хотя большая часть сочинений происходит из испанских источников.

На самом деле Эслава воспользовался поездками, чтобы ознакомиться с европейскими движе-

ниями за реформу духовной музыки. Он собрал монументальную коллекцию в 10 томах, включающую 164 произведения 74-х авторов. Современная критика отмечает, что Эслава не указал источники и допустил некоторые ошибки в транскрипциях; в любом случае такой колоссальный труд, выполненный одним человеком — в то время работа совершенно беспрецедентная.

Иларион Эслава также сыграл важную роль в реформе, которая затронула орган как в преподавании, так и в развитии инструмента и музыкального творчества. Он был ответственным за установку монументального романтического органа фирмы «Мерклин» в Мурсии (1857 г.), второго органа романтической эстетики в Испании после небольшого инструмента «Кавайе-Коль» в городе Лекейтио (Бискайя, Страна Басков). Также он руководил установкой органов фирмы «Рокес» монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде (1864 г.) и Кафедрального собора Кадиса (1870 г.), а также органа фирмы «Мерклин» в Мадридской консерватории музыки и декламации. Во втором томе «Испанского органного музея» Эслава советовал испанским органостроителям, используя технологические достижения зарубежного органостроения (т.е. романтического), не отказываться от элементов барочного испанского органа, таких как разделенные регистры («*medio registro*») [5, с. 40].

Однако иностранцы, посетившие Испанию, обнаружили, что ситуация с органной музыкой неудовлетворительна. Так, например, бельгийский композитор и музыковед Франсуа-Огюст Геварт (1828–1908) написал в своих мемуарах (1852 г.): «Органисты, которых я слушал за время пребывания на Полуострове, в целом заслуживают низкой оценки — невозможно представить себе что-либо более плоское, бессвязное и безвкусное, чем произведения, которые они исполняют». И пришел к выводу: «Я сомневаюсь, что в этой стране, даже в ее самый золотой век, были органисты заведомого таланта, потому что с момента моего приезда в Испанию я не видел ни одного произведения для этого инструмента, написанного местным музыкантом» [6, с. 643].

Ответ Илариона Эславы не заставил себя долго ждать, и в своем знаменитом «Испанском органном музее» он написал: «Допущена серьезная ошибка, высказанная без достаточных данных и на основе одних предположений, что в Испании не только нет сегодня хороших органистов, но и никогда их не было. Если бы эти превосходные преподаватели приобрели истинные знания по истории данной

области, можно полагать, что их мнение по этому вопросу было бы другим» [7, с. 6].

Действительно сборник Эславы «Испанский органный музей» (1854 г.) был предназначен для улучшения органного репертуара и исполнительского искусства, и он считается началом романтической органной школы в Испании. Как указывает сам Эслава в предисловии, его цель заключалась в том, чтобы «составить настоящий органный религиозный жанр, установить основы и правила, которые должны им управлять, предоставить большое количество сочиненных на их основе произведений, прояснить историю испанских органистов и предложить все наиболее благоприятные средства для улучшения этой дисциплины, которая является одной из важнейших в музыкальном искусстве» [7, с. 1].

Первый том содержит «Краткие исторические сведения об испанских органистах», «Основы для создания органного религиозного жанра, сопровождающиеся соответствующими советами по исполнению произведений» и органные произведения разных авторов. Во второй том входят «Краткий трактат о гармонии, генерал-басе и аккомпанементе», «Краткий трактат о фуге» с примерами и правилами импровизации, «Способ оценивать органиста», «Исторический обзор органа» и замечания по совершенствованию его конструкции.

В отличие от «Испанской духовной лиры», для «Испанского органного музея» Эслава заказал произведения у нескольких современных органистов-композиторов, своеобразные примеры для богослужения и сочинения. Эти пьесы и по написанию, и по стилю, и по регистровке предназначены для испанского барочного органа, а не романтического. Сегодня качество этих сочинений, возникших в условиях упадка церковной музыки, мы могли бы считать сомнительным, поскольку по установленным позднее параметрам это не было музыкой, подходящей для литургии. По-прежнему преобладал легкий фортепианный стиль с явным итальянским влиянием. Несмотря на это, «Испанский органный музей» положил начало эволюции испанского органного репертуара в направлении принципов литургической реформы.

Кроме того, Эслава различал светскую музыку и религиозную, приводил примеры каденций, танцевальных ритмов, театральных и других жанров, по его мнению, не подходящих для храмов. Он перечислил различия репертуара для фортепиано, оркестра и органа. Используя все эти основы, Эслава определил, какая музыка является истинно орган-

ной. Однако в конце сборника он уточнил, что из полученных от коллег произведений «было много таких, которые не были написаны с соблюдением надлежащих религиозных требований». И продолжил: «Хотя я признаю достоинства всех присланных мне произведений, некоторые из них более характерны для фортепианного жанра, чем для органного» [8, с. 113]. В заключение он предложил читателям самостоятельно судить, какие произведения сборника относятся к органному жанру, а какие нет.

В 1855 г. Мадридский музыкальный вестник опубликовал «Заявление, адресованное Ее Величеству несколькими преподавателями из Мадрида», подписанное Эславой и почти пятьюдесятью музыкантами, среди них Рамон Карнисер-и-Батль (1789–1855) и его ученики Хоакин Гастамбиде (1822–1870) и Франсиско Асенхо Барбьери (1823–1894). В нем музыканты просили королеву, чтобы «должности капельмейстеров и преподавателей музыки в церквях и соборах, которые есть и в будущем останутся вакантными, были заполнены на основе открытого конкурса с приемом священников и мирян без различия» [1, с. 5]. Идея переросла в одну из инициатив Эславы, которая так и не была принята во внимание властями и заключалась в плане реорганизации музыкальных капелл и музыкального образования Испании.

Идея была предложена в статье «План для капелл и музыкальных школ», опубликованной в Мадридском музыкальном вестнике 18 февраля 1855 г. Проект заключался в создании второго хора при соборах и музыкальных школах, где преподавали теорию музыки и пение в соответствии с руководящими принципами Консерватории, которая разрабатывала учебные планы, чтобы гарантировать качество сочинения и исполнения церковной музыки.

В очередной раз Эслава выступил против пункта Конкордата, требующего, чтобы преподаватели-музыканты были священниками [9, с. 17]. Он снова предложил, чтобы должности в музыкальных капеллах занимали наиболее квалифицированные лица, независимо от того, были ли они священнослужителями или нет. Он способствовал основанию музыкальных образовательных центров в разных регионах Испании, независимых от музыкальных капелл храмов. Поддержку осуществляли бы ассоциации или городские советы, которые должны предоставить помещения и необходимые материалы. В каждой школе было бы минимум 18 учеников (12 мальчиков и 6 девочек), предпочтение отдавалось бы беднейшим слоям населения.

Эслава предлагал улучшение не только в духовно-музыкальных вопросах, но и изменения, оказывающие положительное влияние на общество: «Многие бедные молодые люди, наделенные прекрасной склонностью к искусству, которые без этих школ жили бы в нищете, могли бы получить творческое образование, которое обеспечило бы их благополучие и принесло бы благословение стране и ассоциации, которая оказала им такую огромную пользу» [9, с. 18].

Лучшие юноши-студенты выполняли различные обязанности в музыкальной капелле. Хотя высшим органом образования был капельмейстер, занимавший должность субинспектора Национальной консерватории Мадрида, ежедневные занятия вели музыканты капеллы, которые имели тот же доход, что и капельмейстер, но меньше обязанностей — органист, тенор альтино и тенор. Их заслуги были бы учтены при заполнении вакансий в Консерватории.

Теоретическое осмысление Эславой духовной музыки дает больше информации о желании музыканта реформировать ее. Это отражено в работе «Краткие исторические сведения о религиозной музыке в Испании» (1860 г.). По его словам, старинная музыка делилась на три стиля: «старый», то есть контрапунктический стиль XVI в.; «простой» — проще в отношении мелодии и гармонии и ближе к театру; и «смешанный» — сочетание двух предыдущих стилей. Эслава не был поклонником крайностей, не одобрял ни простого подражания Палестрине, ни театральной музыки: «Мы хотим религиозного выражения, которое должно характеризовать церковную музыку, и для этого мы признаем все ресурсы искусства и все способы, какими бы разнообразными они ни были. Мы отвергаем из церкви только всю музыку, которая ничего не выражает или выражает то, что не соответствует религиозным чувствам. Мы против экстремистских мнений» [4, с. 102].

Эслава указывал, что существует 3 формы религиозной музыки: первая и наиболее традиционная — церковная музыка а cappella; вторая — вокальная музыка в сопровождении органа, струнного квартета или деревянных духовых инструментов; третья — вокальная музыка с оркестровым сопровождением, хотя и без инструментальных соло, кроме вступления или интерлюдий. Важным было то, что духовная музыка имела «истинный религиозный характер, не напоминающий нам светскую музыку по своим идеям, ритмам и структуре» [4, с. 102].

Все инициативы Илариона Эславы были направлены на повышение осведомленности среди музыкантов, духовенства и общества в целом о положении церковной музыки, а также на создание основ для необходимой реформы, выводящей ситуацию из распада, вызванного обстоятельствами не только музыкально-стилистическими, но и политическими, социальными и культурными.

Эслава умер за 25 лет до обнародования *motu proprio*⁴ Папы Пия X «*Tra le Sollecitudini*» (1903 г.), в котором декларировались, что истинной церковной музыкой является григорианское пение и полифония эпохи Возрождения, а все светские элементы исключаются, в том числе использование фортепиано и ударных. Хотя произведения должны быть преимущественно вокальными, использование органа было разрешено для поддержания пения по стилю, фактуре и звучанию без длинных органных прелюдий и интермедий [10].

В XIX веке Иларион Эслава был фигурой, весьма уважаемой коллегами. Он пользовался благосклонностью испанского королевства и занимал высшую должность церковного музыканта в Испании. Однако в XX в., после столетия движений, выступавших за реформу духовной музыки, и после того, как новые правила были официально определены *motu proprio*, восприятие наследия Эславы стало совсем другим. Он подвергся резкой критике со стороны тех, кто считал его репертуар неподходящим для храмов, хотя и признавал инициаторскую работу «Испанской духовной лиры». Наиболее яростную кампанию против него провели органист и композитор падре Немесио Отаньо (1880–1956) и композитор и музыковед Фелипе Педрель (1841–1922) через журнал «Испанская духовная музыка» («*Música Sacro-Hispana*», опубликованный между 1907 и 1923 гг.), пресс-орган Конгрессов религиозной музыки, проводимых в Испании с целью распространения принципов *motu proprio*. Более того, в журнале «Музыкальное духовное сокровище» («*Tesoro Sacro Musical*», опубликованном между 1917 и 1978 гг.) Педрель написал: «Легенда Эславы должна быть уничтожена», поскольку все, что сделал Эслава, было связано с тем, что «он пользовался всевозможным покровительством, но ничего или очень мало делал (будем милосердны) ни в исторических рассуждениях, ни в музыкальной науке, ни в трактатах, ни в непосредственном или собственном творчестве» [11, с. 208].

В 1945 г. кардинал Педро Сегура-и-Саенс (1880–1957), архиепископ Севильи, опубликовал

«Пастырское наставление о духовной музыке», согласно которому исполнение «Miserere» Эславы было запрещено в литургии, поскольку считалось, что его светские музыкальные элементы не совпадали с покаянным характером Страстной недели [12, с. 55]. Музыковед уважал творческую свободу композиторов своего сборника «Испанский органный музей», даже когда они противоречили некоторым его идеям. Однако по отношению к «Miserere» Эславы, когда-то столь знаменитого сочинения, было принято радикальное решение о запрете. Тот факт, что «Miserere» Эславы считался антилитургическим в соответствии с правилами Святого Престола, свидетельствует о повороте времен и тенденций. Парадокс налицо.

Примечания

¹«Славная революция» — военно-гражданские восстания 1867–1868 гг.

²В Римско-католической церкви викарные церкви — главные храмы викариатства.

³В Римско-католической церкви коллегиальные церкви — храмы, при которых есть коллегия каноников.

⁴Motu proprio (лат. «по собственной инициативе») — папский рескрипт, предназначенный для разрешения какой-либо ситуации или введения новых правил, реформы.

Список источников

1. *Eslava H. et al. Gaceta Musical de Madrid. No. 1. Madrid: Imprenta de D. Antonio Andrés Babi, 1855. P. 1–8.*
2. *Eslava H. Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas del Real Conservatorio de Música y Declamación. Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861. 45 p.*
3. *Muneta J. M. El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX // Musiker. Cuadernos de Música. 1983. P. 131–151.*
4. *Eslava H. Breve memoria histórica de la música religiosa en España. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860. 105 p.*
5. *Elizondo E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea — Universidad del País Vasco, 2002. 771 p.*
6. *Capdepón Verdú P. Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX // Hispania Sacra. 2019. LXXI No. 144. P. 641–658.*

7. *Eslava H. Museo orgánico español, Obra 121, Primera parte. Madrid: Imprenta de D. José C. de la Peña, 1854. 230 p.*
8. *Eslava H. Museo orgánico español, Obra 121, Segunda parte. Madrid: Imprenta de D. José C. de la Peña, 1854. 113 p.*
9. *Eslava H. et al. Gaceta Musical de Madrid. No. 3. Madrid: Imprenta de D. Antonio Andrés Babi, 1855. P. 17–24.*
10. *X P. P. Motu Proprio. Tra Le Sollecitudini. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1903. URL: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini.html (Accessed: 12.12.2023)*
11. *López Calo J. Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa // Recerca Musicològica. 1992. XI–XII. P. 157–209.*
12. *García del Busto J. L. Noticia de la múltiple actividad musical de Hilarión Eslava (1807–1878) // Revista Ritmo. 1978. No. 486. P. 49–55.*
13. *López Calo J. Hilarión Eslava (1807–1878), precursor del Cecilianismo en España // Príncipe de Viana. 2006. No. 238. P. 577–607.*
14. *Virgili Blanquet M. A. La música religiosa en el siglo XIX español // Revista Catalana de Musicologia. 2004. No. II. P. 181–202.*
15. *Mouceeva M. A. Испанская органная школа в XIX — начале XX в. // Музыка и время. 2021. № 8. С. 3–7.*

References

1. Eslava, H. et al. (1855), *Gaceta Musical de Madrid*, No. 1, pp. 1–8.
2. Eslava, H. (1861), *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Imprenta de J. M. Ducazcal, Madrid, Spain.
3. Muneta, J.M. (1983), “El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX”, *Musiker. Cuadernos de Música*, pp. 131–151.
4. Eslava, H. (1860), *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Imprenta de Luis Beltrán, Madrid, Spain.
5. Elizondo, E. (2002), *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*, Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco, Bilbao, Spain.
6. Capdepón Verdú, P. (2019), “Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX”, *Hispania Sacra*, LXXI,

- no. 144, pp. 641–658.
7. Eslava, H. (1854), *Museo orgánico español, Obra 121, Primera parte*, Imprenta de D. José C. de la Peña, Madrid, Spain.
 8. Eslava, H. (1854), *Museo orgánico español, Obra 121, Segunda parte*, Imprenta de D. José C. de la Peña, Madrid, Spain.
 9. Eslava, H. et al. (1855), *Gaceta Musical de Madrid*, no. 3, pp. 17–24.
 10. X P.P. (1903), *Motu Proprio. Tra Le Sollecitudini*, available at: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html (Accessed 12 December 2023).
 11. López Calo, J. (1992), “Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa”, *Recerca Musicològica* XI-XII, pp. 157–209.
 12. García del Busto, J.L. (1978), “Noticia de la múltiple actividad musical de Hilarión Eslava (1807–1878)”, *Revista Ritmo*, no. 486, pp. 49–55.
 13. López Calo, J. (2006), “Hilarión Eslava (1807–1878), precursor del Cecilianismo en España”, *Príncipe de Viana*, no. 238, pp. 577–607.
 14. Virgili Blanquet, M.A. (2004), “La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista Catalana de Musicologia*, no. 2, pp. 181–202.
 15. Moiseeva, M. A. (2021), “The Spanish organ school in the 19th and early 20th centuries”, *Muzyka i vremja* [Music and time], no. 8, pp. 3–7.

Изображения



Рис. 1. Илларион Эслава
III. 1. Hilarión Eslava

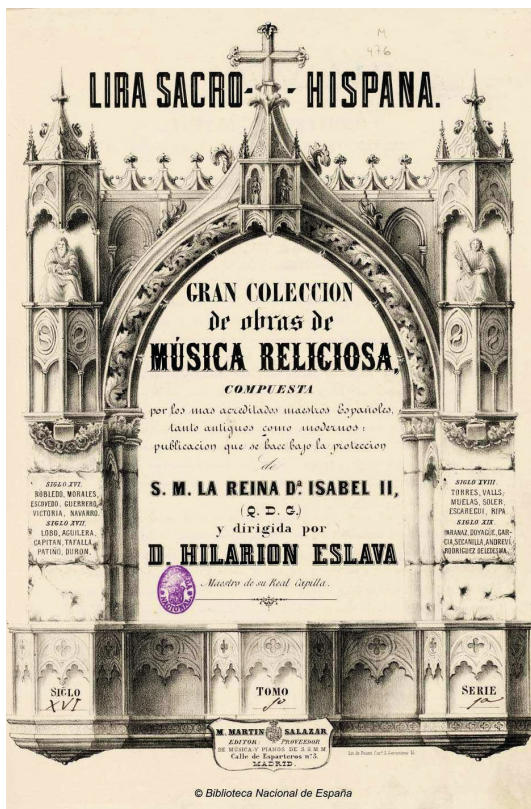


Рис. 2. [4]
III. 2.

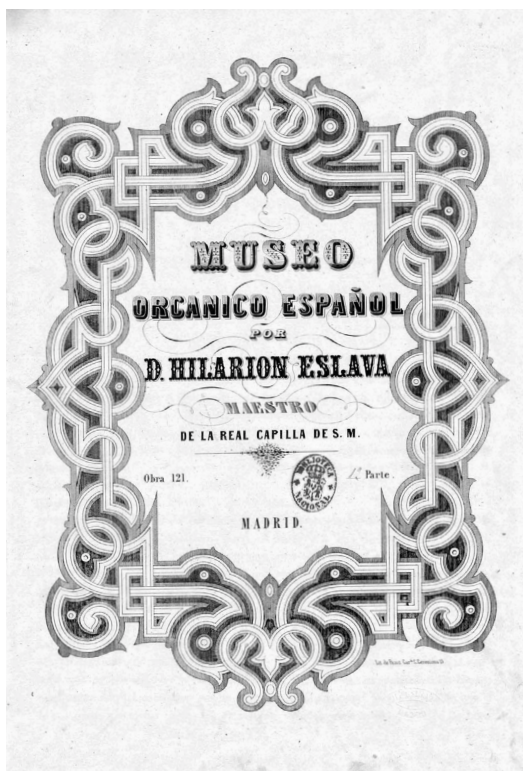


Рис. 3. [8]

III. 3.

Информация об авторе

Г. А. Наварро Ландаверрия — аспирант кафедры музыковедения, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина

Статья поступила в редакцию 05.02.2024; одобрена после рецензирования 03.05.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 05.02.2024; approved after reviewing 03.05.2024; accepted for publication 24.06.2024.

Information about the author

G. A. Navarro Landaverria — Postgraduate Student of Musicology Department, A. N. Kosygin Russian State University