

Научная статья

УДК 781.2

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.003

Zeitgeist и Соната № 2 «Eroica» для органа Чарльза Вильерса Стэнфорда

Бочкова Татьяна Рудольфовна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Ниžний Новгород, Россия

E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

Аннотация. Статья обращает внимание читателя на органное творчество англо-ирландского композитора последней трети XIX — первой четверти XX века сэра Чарльза Вильерса Стэнфорда, одного из ведущих музыкантов Британии своего поколения, значительного представителя «английского музыкального Возрождения». Ирландское происхождение, британское и немецкое образование, прекрасное знание европейского искусства позволили композитору продемонстрировать уровень музыкального мировоззрения, выходящий за пределы британской культурной ментальности его времени. В статье акцентируется значение профессионального универсализма Стэнфорда, его прижизненный музыкантский авторитет, значимый как для британской культуры викторианско-эдвардианской эпохи, так и для европейского искусства рубежного периода. Отражение специфики композиторской индивидуальности Ч. В. Стэнфорда, умение раздвинуть рамки традиции, новый взгляд на жанр сольной сонаты для органа, воплощающий драматический дух времени рассматриваются на примере одного из его наиболее художественно значимых циклов — Сонаты № 2 «Eroica». Для отражения мировоззренческих установок, собственной гражданской позиции в эпоху Первой мировой войны, для кристаллизации драматургии сочинения композитор значительное место в музыкальной ткани сонатного цикла отдает двум французским темам-символам — пасхальному антифону «O Filii et Filiae» и национальному гимну Франции «Марсельезе».

Ключевые слова: Чарльз Вильерс Стэнфорд, Соната для органа соло № 2 «Eroica», национальные традиции, Первая мировая война, Реймс, Верден, «Марсельеза», пасхальный антифон «O Filii et Filiae»

Для цитирования: Бочкова Т. Р. Zeitgeist и Соната № 2 «Eroica» для органа Чарльза Вильерса Стэнфорда // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 14–23. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.003>

Original article

Zeitgeist and Sonata No. 2 “Eroica” for Organ by Charles Villiers Stanford

Bochkova Tatyana R.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

Abstract. The article draws the reader’s attention to the organ work of the Anglo-Irish composer of the last third of the XIX — first quarter of the XX century, Sir Charles Villiers Stanford, one of the leading British musicians of his generation, a significant representative of the «English musical Renaissance». Irish ancestry, British and German education, and excellent knowledge of European organ music allowed the composer to demonstrate a level of musical worldview that transcended the British cultural mentality of his time. The article focuses on the importance of Stanford’s professional universalism, his lifelong musical authority, significant both for the British culture of the Victorian-Edwardian era and for European art of the turnaround period. The reflection of the specifics of C. V. Stanford’s compositional personality, the ability to push the boundaries of tradition, a new look at the genre of solo sonata for organ, reflecting the dramatic spirit of the time, is considered on the example of one of his most artistically significant cycles — Sonata No. 2 «Eroica». To reflect his worldview, his own civic position in the era of the First World War, and to crystallize the drama of the composition, the composer gives a significant place in the musical fabric of the sonata cycle to two French themes-symbols — the Easter antiphon «O Filii et Filiae» and the French national anthem «La Marseillaise».

Keywords: Charles Villiers Stanford, Solo Organ Sonata No. 2 «Eroica», national traditions, World War I, Reims, Verdun, La Marseillaise, Easter antiphon «O filii et filiae»

For citation: Bochkova T. R. Zeitgeist and Sonata No. 2 “Eroica” for Organ by Charles Villiers Stanford. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 14–23 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.003>

В марте нынешнего года музыкальный мир (за исключением, пожалуй, Великобритании и Ирландии) почти не заметил столетней даты с момента ухода из жизни одного из ярчайших представителей английского музыкального Ренессанса (the English Musical Renaissance) Чарльза Вильерса Стэнфорда (1852–1924), значение творчества которого в течение последних нескольких десятилетий переосмысливается на его родине¹. Это имя практически неизвестно на русскоязычных концертных и исследовательских просторах и упоминается в научной литературе, скорее, как исключение [1; 2; 3; 4]. Однако, как писал в 1952 году в статье к вековому юбилею со дня рождения композитора Г. Лей: «Стэнфорд был самым молодым из трех «поджигателей» 1870-х годов — другими были Пэрри и Маккензи» [5]². Не забудем все же и о роли Дж. Макфаррена в этом значительном британском культурном процессе почти с вековой историей.

Один из ведущих английских музыкантов своего поколения, «лидер и выдающийся деятель “нового ренессансного движения”» последней трети XIX — первой четверти XX века, так называет его в своей монографии Л. Ковнацкая [4, с. 35], он оказал глубокое влияние на развитие музыкального искусства Великобритании как исполнитель-пианист и органист, дирижер, композитор, педагог и даже писатель, оставивший потомкам не только свои дневниковые заметки [6], но и обширный корпус научных и критических трудов. Его теоретическую работу «Музыкальная композиция», опубликованную в 1911 году считал своей «библией» творческий «внук» Ч. Стэнфорда, ученик другого знаменитого британского автора Р. Воан Уильямса, Майкл Типпетт (1905–1998)³.

Родившийся в Дублине ирландец Чарльз Вильерс Стэнфорд очень быстро достиг высокого академического статуса среди представителей своего поколения. В течение сорока лет (с 1883 года) он состоял профессором композиции Королевского колледжа музыки в Лондоне и стоял у истоков его создания вместе с Джорджем Гроувом (1820–1900), чуть меньше составляет педагогический стаж музыканта в Кембриджском Тринити-колледже. Его педагогический и музыкантский авторитет имел признание не только в Британии. В 1904 году Стэнфорд был избран членом Королевской академии искусств в Берлине, откуда по политическим соображениям вышел после окончания Первой мировой войны в 1919 году. Он занимал должность дирижера Баховского хора в Лондоне (1885–1902), филармо-

нического хора в Лидсе и руководителя фестиваля «Leeds Triennial». Музыкант получал достаточно регулярные приглашения продирижировать своими произведениями в Германии и Америке, а его опера «Shamus o' Brien» была исполнена по ту сторону Атлантики — на Бродвее в 1897 году.

Чарльз Стэнфорд оставил объемное творческое наследие. В его композиторском багаже насчитывается более двухсот сочинений самых разных жанров⁴. Это симфоническая (7 симфоний, 11 концертов, «Ирландские рапсодии»), оперная (девять названий, в их числе «Савонарола», «Шамус О'Брайен»), хоровая (30 масштабных композиций, особенной известностью пользуется его Stabat Mater и Реквием), органная (55 сочинений), камерно-инструментальная (в том числе 8 струнных квартетов), вокальная (более 300 песен), фортепианная музыка; сопровождение к театральным постановкам, в том числе пьесам А. Теннисона.

Не в последнюю очередь Стэнфорд прославился своими органными композициями, которые начал писать в середине 1870-х (некоторые сочинения не имеют обозначения опусов), а завершил работу в этой сфере за год до смерти в 1923 году Тремя прелюдиями и фугами ор. 193. Помимо церковных сочинений, значительное место в творческом багаже музыканта занимают концертные жанры, среди которых наибольшее внимание исполнителей привлекают сольные сонаты для органа⁵.

Этот жанр стал своеобразным «трендом» британской органной музыки на протяжении почти вековой истории его активного функционирования. А становление и развитие органной сонаты совпадает с периодом пересмотра основных тенденций и поисков национальной идентичности в искусстве Великобритании. Англоязычные (британские, американские, австралийские) исследователи считают, что творчество Ч. В. Стэнфорда вносит значительный вклад в британский орган-ный репертуар в период рубежа XIX-первой четверти XX века. Некоторые из них, в том числе Х. Грейс, Дж. Диббл, Р. Стоув [7; 8; 9], отмечают, что органное творчество Стэнфорда — это самое значительное собрание музыки, написанной для «короля инструментов» в Англии после Г. Ф. Генделя и Ф. Мендельсона.

То, что музыка ирландского автора до сих пор остается малоизвестной, подчеркивает дилемму творческой репутации Ч. Стэнфорда не только на его родине, но и в европейском музыкальном искусстве. Он — идеальный «продукт»

викторианско-эдвардианской эпохи. Музыкант, получивший рыцарское звание в 1902 году по случаю коронации Эдуарда VII, сменившего на английском троне свою мать — королеву Викторию, правившую Великобританией более шестидесяти лет и в молодости вместе со своим супругом, принцем Альбертом, наслаждавшуюся органным исполнительским искусством Ф. Мендельсона, Ч. Стэнфорд был значительно менее благосклонно принят потомками, чем современниками.

Его небезосновательно обвиняли в определенном консерватизме, потаканию пуританским вкусам британской аристократии и англиканской церкви, ориентации на континентальное искусство. Тем не менее, во всем этом есть отражение эпохи его породившей. Британский композитор Воан Уильямс отмечал: «в музыке Стэнфорда всегда присутствует чувство стиля, чувство красоты, чувство великой традиции. Его музыка в лучшем смысле слова викторианская, то есть она является музыкальным аналогом искусства Теннисона <...>» [цит. по: 10].

Действительно, Ч. В. Стэнфорд всегда оставался на стороне И. Брамса, А. Дворжака, Э. Грига и П. Чайковского, резко выступал против музыки Р. Штрауса, неоднозначно высказывался по поводу К. Дебюсси и новой французской школы, ему совершенно антипатичны были поиски музыкального модернизма начала XX столетия [см. подробнее: 10]. Именно его стараниями в 1893 году А. Бойто, К. Сен-Санс, М. Брух и П. Чайковский были удостоены звания почетных докторов музыки Кембриджского университета.

Хотя при жизни он добился значительного статуса в британском музыкальном мире, учитывая, что перечень его учеников нескольких поколений включал практически всех выдающихся английских композиторов первой половины XX века, в том числе Ральфа Воан Уильямса (1862–1952), Джона Айрленда (1879–1962), Густава Холста (1874–1934), Фрэнка Бриджа (1879–1941), Артура Блисса (1891–1975) и многих других, мало что из творческого багажа Стэнфорда до недавнего времени регулярно исполнялось, даже в Англии⁶.

Его музыкальное — исполнительское и композиторское — образование было целенаправленным и плодотворным, оно продолжалось не менее двадцати лет. Так, свои органные занятия Чарльз Стэнфорд начал мальчиком еще в Дублине у органиста собора святого Патрика (St Patrick's cathedral) и Крайст-Черч (Christ Church) Роберта Прескотта Стюарта (1825–1894). Работа органистом в

Тринити-колледже в Кембридже и дирижером в Музыкальном обществе Кембриджского университета, обучение в 1874–1876 гг. (с небольшими перерывами) в Лейпцигской консерватории, где он работал с Карлом Райнеке (1824–1910, композиция) и Робертом Папперицем (1826–1903, фортепиано); взаимодействие с Фридрихом Килем (1821–1885) в Берлине, куда он переехал в 1876 году, обеспечили Стэнфорду прекрасные композиторские умения и техническую оснащенность.

Авторитетное мнение Л. Ковнацкой по поводу профессионального комплекса музыканта выражено на страницах ее монографии: «Беспримечательная эрудиция Стэнфорда облегчала ему ориентировку в пространстве европейской культуры, а техническое мастерство, легкость процесса сочинения позволяли ему быть невероятно плодовитым» [4, с. 60]. В частности, когда Стэнфорд писал для органа, он имел значительно большую осведомленность о континентальных тенденциях в музыке для этого инструмента, чем большинство других британских органистов-композиторов того времени. Эдварду Элгару, мечтавшему об обучении в Лейпцигской консерватории, недостаток финансовых средств не позволил осуществить эту мечту⁷.

В результате обучения на континенте Стэнфорд сформировал непредвзятый взгляд на своих немецких профессоров. В воспоминаниях 1914 года он нелестно отзывался о К. Райнеке: «Из всех сухих музыкантов, которых я когда-либо знал, он был самым сухим. Он не находил доброго слова ни для одного современного композитора, даже для тех, кто был его собственным учеником. Он ненавидел Вагнера, <...>, насмехался над Брамсом <...>. Но он получал огромное удовольствие, когда излагал и писал каноны, и имел довольно хорошие идеи, как их преподавать. Его обучение композиции не имело никакого метода. Он время от времени проницательно критиковал, но никогда не давал ученику возможности услышать его собственную работу, единственное действительно ценное средство обучения, и чем лучше была музыка, тем меньше он был склонен ее поощрять. Он был фактически воплощением типичного «филистера» [мещанина]» [цит. по: 9, с. 14–15].

Для других немецких профессоров, у которых учился Стэнфорд, — органиста-пианиста Р. Папперица и Ф. Киля — он находил более добрые и теплые слова. Папперица называл «широко мыслящим, отзывчивым учителем»; Киль вспоминал как «самого восхитительного из людей» [9, с. 15].

Во время своего пребывания в Германии Стэнфорд стал свидетелем «войны романтиков» — войны бескровной, но в третьей четверти XIX века достаточно ожесточенной. Он встречал И. Брамса на Шумановском фестивале в 1873 году [см. подробнее: 4, с. 57] и позднее во время поездки в Бонн, а также слышал игру антипода И. Брамса Ф. Листа в Лейпциге. Английский музыкант, отличавшийся завидным ирландским чувством юмора, довольно скептически описывал в дневниках подчеркнуто театральную манеру игры признанного европейского виртуоза. Стэнфорд всегда оставался настоящим вагнерианцем, в отличие от стойкого противника Вагнера Райнеке. Однако он не принял какую-то одну из эстетических сторон великого поколения европейских творцов и остался открытым романтизму во всех его проявлениях.

По меткому наблюдению Р. Стоува, обращает на себя внимание «собственно географическое плюралистическое обучение Стэнфорда», в котором исследователь акцентирует «тевтонское начало»⁸. Музыкант знал и играл органное сочинения не только И. С. Баха и Ф. Мендельсона, но и своих современников — Й. Райнбергера, Г. Меркеля, других авторов, причем не только немецких, но и французских, что сформировало его «подлинно европейское мировоззрение» [9, с. 8]⁹, которое с годами лишь укреплялось. В наибольшей степени культурный синтез британского и общеевропейского отражен в поздних концертных органных сочинениях композитора, его сольных сонатах для органа, которые были созданы в поздний период творчества.

Пять сонат Стэнфорд написал в два последних года Первой мировой войны (Великой войны, как ее называют англичане), будучи уже немолодым человеком. Три цикла: Соната № 1 F-dur op. 149, № 2 «Eroica» g-moll op. 151 и № 3 d-moll «Britannica» op. 152 («Британика») написаны в 1917 году; № 4 c-moll «Celtica» op. 153 («Кельтика») и № 5 A-dur «Quasi una Fantasia» op. 159 созданы в 1918.

Характер названий Второй, Третьей и Четвертой сонат подчеркивает их программный статус, который Р. Стоув, напрямую связывает с национальными британскими и мировыми событиями, современником, прямым или косвенным участником которых был сам Стэнфорд. Наиболее ярким циклом композитора, что выражает не только точку зрения автора статьи, но и подтверждают многочисленные свидетельства англоязычных исследователей творчества Стэнфорда, является Вторая «Героическая» соната.

Произведение стало отражением не только индивидуального мировоззренческого подхода и позиции композитора по поводу трагически развивавшейся мировой истории. Он наделил гражданскими идеями жанр, кажется, совершенно для этого неподходящий¹⁰. Поскольку сольная органная соната на протяжении веков исповедовала принцип развития собственно музыкальной идеологии — ее философии, эстетики, традиций.

Как известно, три сонаты Ч. Стэнфорда — №№ 2, 3 и 4, были вдохновлены событиями Первой мировой войны. Наиболее отчетливо эта связь проявилась в крупномасштабной, ярко драматической Второй сонате с неслучайно броским и даже патетичным «Eroica» на титульном листе, имеющим вековую музыкальную коннотацию. Ее программный смысл, что в целом свойственно творчеству Стэнфорда, подчеркивается названием первой и последней частей цикла, соответственно «Реймс» и «Верден». Они разделены довольно крупной медленной частью без названия. Как и все остальные пять опусов Стэнфорда, соната традиционно по-британски состоит из трех частей¹¹.

Показательно, что композиция представляет драматический вариант трактовки цикла в британской традиции развития жанра. По своему музыкальному языку она не выходит за пределы позднеромантической парадигмы, но смелость замысла Стэнфорда в пределах национальных музыкально-эстетических границ подчеркивается масштабностью художественной концепции. Среди большого корпуса сонат, созданных в Британии в конце XIX — первой четверти XX века (да и не только там), она стоит особняком и выходит на уровень отражения гражданской позиции автора.

Подобные идеи у Стэнфорда «прочитываются» может быть не столь очевидно, как у его творческого «внука» Б. Бриттена, который сфокусировал свои пацифистские устремления в «Военном реквиеме» на основе осмысления трагических событий Второй мировой войны. Показательно, что Бриттен подает художественную идею в рамках ораториального жанра, имеющего генетически закреплённый траурно-мемориальный характер.

Гораздо более скромные возможности предоставляла традиция интерпретации сольной органной сонаты в британской версии Ч. Стэнфорду¹². Он блестяще справился с поставленной им самой творческой задачей. Но возможно «груз» жанровой традиции обусловил наличие большего числа образов торжества, ликования, использования хоральных моделей в сочинении

Стэнфорда, чем оплакивания, щемящего трагизма, пронзительной лирики.

Имеются и личные мотивы, мотивировавшие музыкальный отклик Стэнфорда на атмосферу драматических событий эпохи. Джеральд Норрис, автор книги «Стэнфорд. Кембриджский юбилей и Чайковский», вышедшей в Лондоне в 1980 году, так объясняет побудительные мотивы композитора к созданию произведения со столь неординарной концепцией: «Возможно, многим из нас, столь далеким от тех ужасных событий, трудно понять, насколько глубоко начало Первой мировой войны потрясло и ошеломило мужчин и женщин поколения Стэнфорда. Для него, в частности, с его острой чувствительностью и единством с Европой, раз-

вертывание конфликта вызвало самые ужасающие страдания. Это горе вскоре усилилось, когда Гая отправили на фронт, а Джеральдин¹³ отправилась во Францию в качестве медсестры Красного Креста. Некоторое время он жалко цеплялся за веру в то, что военные действия почти закончились...» [цит. по: 9, с. 168]. Стэнфорд как патриот¹⁴ и как отец, не мог оставаться безучастным. Соната — это его человеческая и творческая включенность в военные события, которые он остро переживал, но смутно представлял.

Художественная концепция сочинения поколебала «тевтонский» базис органного мировоззрения композитора. Общая идея сонаты — это гимн Франции, восхищение ее искусством и духовным

Рис. 1. Интерьер Реймского собора после бомбардировки. Первая мировая война¹⁷
III.1. Interior of Reims Cathedral after World War I bombing



наследием, с одной стороны; стойкостью и национальным гражданским подвигом, с другой. Этот порыв нашел прямое отражение в посвящении — «Господину Шарлю-Мари Видору¹⁵ и великой стране, к которой он принадлежит».

Две из трех частей сонаты (первая и третья) снабжены бьющими в сердце думающих европейцев того времени заголовками — «Реймс» и «Верден». В этом нет загадки. Для современников Стэнфорда и для него самого эти названия тесно переплелись с наиболее острыми событиями войны. Здесь Реймс фигурирует не только как символ величия Франции; место, исторически связанное с коронацией монархов. Для композитора именно Реймс олицетворяет варварство немецкой военной машины. Маркером духовного и культурного оскудения нации, свидетельством прямого

вандализма становится в восприятии Стэнфорда обстрел германскими войсками величайшего памятника мировой средневековой архитектуры — Реймского собора, по которому было выпущено более трехсот крупнокалиберных снарядов. Чудо готической архитектуры было уничтожено; погибли витражи, скульптуры, внутренние интерьеры собора выгорели полностью. Один из великих памятников Европы погиб...¹⁶ (Рис.1).

Битва при Вердене — одно из самых кровавых сражений Первой мировой войны, «Верденская мясорубка», как его называли. Противостояние немцев и французов продолжалось почти весь 1916 год, и было сопряжено с огромными человеческими потерями — порядка одного миллиона человек. Сражение при Вердене стало символом стойкости Франции и ее народа.

Для воплощения художественного замысла Стэнфорд обращается к двум, по его мнению, важнейшим темам-символам. Католический гимн «O Filii et Filiae»¹⁸ становится интонационным «ядром» первой части. Этот пасхальный антифон имеет французское происхождение, его авторство приписывается францисканскому монаху второй половины XV века Жану Тиссерану. Гимн имел широкое распространение в католическом пространстве литургической Франции. Композиторы разных веков, среди них М.-А. Шарпантье, Ж.-Ф. Дандрие, А. Гильман¹⁹, другие авторы обращались

к мелодии пасхального антифона.

С Офферторием своего современника А. Гильмана, написанным на эту тему, Стэнфорд мог быть знаком, поскольку музыка французского автора имела широкое распространение в Британии. Исполнительское и композиторское творчество А. Гильмана воодушевляло английских музыкантов и публику²⁰.

По-видимому, Стэнфорд считал эту мелодию достаточно генетически французской, чтобы на ее интонационном фундаменте возвести первую часть цикла. Используя свободную сонатность,

Пример 1. Ч. В. Стэнфорд. Соната № 2. I ч. Тема пасхального антифона «O Filii et Filiae»
Example 1. C. V. Stanford. Sonata No. 2. Part I. The theme of the Easter antiphon "O Filii et Filiae"



Пример 2. Марсельеза
Example 2. Marseillaise



он создал монотематическую композицию, которая «вырастает» из первых тактов вступления. На основе мелодии пасхального гимна Стэнфорду удалось создать по-бетховенски целеустремленную драматическую сонатную форму с «ложной» кодой, которая усиливает ликующую светосность настоящей.

Победная реприза в G-dur приводит к триумфальному звучанию пасхального напева в хоральном изложении, оттеняемом виртуозно-«французской» партией педали, где моторика шестнадцатых сменяется октавными скачками и

заключительным торможением на органном пункте. В эту точку стремится линия развития всей части. Именно здесь композитор выводит на первый план одну из концептуальных идей своего опуса — мотив воскресения душ жертв страшной войны, уподобляемых великой жертве Спасителя. Смысловое «зерно» пасхального напева высвечивает здесь то духовное наполнение, которое вкладывал в него Стэнфорд.

Интонации другой легендарной французской темы-символа проникают в ткань сонаты микромотивами второго предложения мелодии

национального гимна, начиная с первой части. Введение элементов «Марсельезы» отражает, скорее, гражданские смыслы, сопряженные в восприятии Стэнфорда с ощущением Франции как великой культурной державы, восхищением ее государственностью и свободолобным республиканским духом.

Отметим родственность поступенно восходящей терцовой интонации («играющей» в пределах большой и малой терции), объединяющей темы пасхального гимна и мотивов третьей строки «Марсельезы». Эта сквозная интонация имеет принципиальное значение для тематического единства сонаты (см. *Пример 1, 2*) и становится параметром, который определяет черты симфонизации сонатного цикла.

В своем узнаваемом облике тема националь-

ного французского гимна начинает «прорастать» из нескольких тактов, предваряющих варьированную репризу второй части сонаты «Eroica» — марша, имеющего авторскую ремарку *Tempo di Marcia Solenne*. Важна проясненность до мажорной краски этого мотива в сложной тональной Es-dur-es-moll'ной организации части (*Пример 3*).

Торжественность марша, скорее, находит отражение в ощущении неторопливого движения и характера углубленной созерцательности, которая в среднем разделе, перенасыщенном пунктирными ритмами и активно восходящим движением, компенсирует необходимый тонус эмоциональной приподнятости. Интонационная «тень» «Марсельезы», но снова не ее начальные обороты, возникает как отголосок военного рожка и в самом конце маршевой части.

Пример 3. Ч. В. Стэнфорд. Соната № 2. II ч.
Example 3. Ch. V. Stanford. Sonata No. 2. Part II



Финал сонаты — это своеобразный музыкальный «квест». В него слушатель «включается» в попытках узнавания темы, пока еще только намечающейся в интонационных «бликах». Музыкальный облик «Марсельезы» складывается на протяжении цикла постепенно и как будто в ракоходе. «Собирание» национального гимна идет от заключительных и срединных мотивов к начальному. В откристаллизованном варианте и утвердительном облике первая строка прозвучит в коде финала, как торжество победы духа и культуры над варварством и жестокостью. Именно здесь у Руже де Лилля звучит текст: «О, дети родины, вперед! Настал день нашей славы...».

Финал цикла сопровождается поисками основного мажорного контура мелодии. В процессе

развития материала в третьей части интонации «Марсельезы» приобретают разные эмоциональные оттенки, в том числе и минорно-скорбные. Финал имеет двойственный жанровый профиль. Здесь ярко ощутимы и традиционная французская финальная органно-виртуозная токкатность²¹, и вокальность, диктуемая характером главного музыкального символа Франции, приходящая к гимническому провозглашению самого узнаваемого мотива «Марсельезы» лишь в последних тактах сонаты.

Вскоре после завершения сочинения Стэнфорд сделал оркестровые аранжировки второй части и финала. Концертное исполнение оркестровой версии 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 — большей публики, чем могли обеспечить ряды поклонников органных концертов» [9, с. 186].

Так бывает в истории искусства, но потомки Ч. В. Стэнфорда явно недооценили общественные и художественные достоинства, яркость, выразительность музыки сонаты, а также проакционированную гражданскую позицию композитора, что, правда, и в современном исследовательском мире тоже не всегда не ставится Ч. Стэнфорду в заслугу. «Учитывая то, что мы теперь знаем об этих фактах²², нам может быть трудно проникнуться духом

воинственного триумфа, который действовал на Стэнфорда в 1917 году с пылом, гарантированным его гражданским статусом» [9, с. 186].

Тем не менее, такая позиция не должна затенять собственно музыкальные смыслы и новые импульсы, привнесенные Стэнфордом в трактовку, уже ставшего хрестоматийным в Британии жанра. Композитор осовременил сольную сонату для органа, наделив ее тем особым ощущением эпохи, который вышел за границы респектабельно-буржуазной, уютно-комфортной викторианско-эдвардианской атмосферы. Увы, но того же не случилось с собственно музыкальным «словарем» композиции. Надо ли об этом сожалеть?

Тем не менее, соната «Eroica» несмотря на

Рис. 2. Чарльз Вильерс Стэнфорд²³

III. 2. Charles Villiers Stanford²³



свой позднеромантический, а с позиций послевоенного авангарда почти подернутый патиной профиль, внесла свой индивидуальный вклад в отражение Zeitgeist Европы военной эпохи начала XX столетия.

Примечания

¹ 29 марта 2024 года в день кончины Ч. В. Стэнфорда на радио BBC в прямом эфире прозвучала его Stabat Mater; юбилейные торжества прошли в Кембридже, Вустере, Уэксфорде. Концерты из сочинений Ч. Стэнфорда состоялись в Дублине, городах Германии и Италии.

² Статья была перепечатана в газете Church Times к столетнему юбилею со дня смерти композитора.

³ Музыкальным внуком Ч. Стэнфорда является и Б. Бриттен, учившийся у Ф. Бриджа и Дж. Айрленда — воспитанников знаменитого ирландца.

⁴ 194 сочинения имеют номера опусов.

⁵ Прекрасную запись Второй сонаты для органа соло ор. 151 осуществил английский органист Джеймс Орфорд в 2021 на органе Вестминстерского кафедрального собора: <https://www.yandex.ru/video/preview/10839228532947864105> (дата обращения: 01.07.2024).

⁶ Как пишет австралийский музыковед и органист Р. Стоув: «К счастью, в 2017 году все, что Стэнфорд написал для органа, стало доступно в записях, но большинство его органных произведений остались неслышанными на концертах даже на Британских островах» [9, с. 4.]

⁷ Помимо Стэнфорда, среди британских музыкантов, обучавшихся в Лейпциге, обратим внимание на Чарльза Суиннертона Хипа (1847–1900), Бертрама Луарда-Селби (1853–1918), Уолтера Баттисона Хейнса (1859–1900), Бэзила Харвуда (1859–1949), но были и другие. В целом британское образование во второй половине XIX столетия можно назвать германоцентричным. В Великобритании существовал некоммерческий стипендиальный фонд имени Мендельсона на базе Королевской Академии музыки, который помогал спонсировать учебные поездки талантливых британцев на континент.

⁸ О немецком влиянии в английской музыке пишет и Л. Ковнацкая [4, с. 69].

⁹ Отметим, что творчество Ч. Стэнфорда было востребовано его континентальными современниками-музыкантами. Многие из его композиций появились в списках Breitkopf & Härtel, еще до их выхода в британских издательствах; Г. фон Бюлов дирижировал его сочинениями; в 1889 г. в Берлине состоялся сольный концерт Ч. Стэнфорда, где Й. Иоахим исполнял сольную партию в Сюите для скрипки с оркестром оп. 32, за пультом стоял сам маэстро; а в 1911 г. не кто иной, как Малер, дирижировал Третьей (Ирландской) симфонией Стэнфорда в Нью-Йорке [см. подробнее: 9, с. 16–17].

¹⁰ Во всяком случае, подобные прецеденты автору статьи не известны.

¹¹ О специфике английской сонаты второй половины XIX века подробно написано в статье Т. Бочковой «Английская романтическая соната соло: от „portfolio-версии” до сонаты-симфонии» [см. подробнее: 1].

¹² Если иметь в виду мейнстрим развития жанра в Британии, исключая Сонату для органа Э. Элгара, написанную в 1895 году [см.: 1], с которой Стэнфорд, без сомнения, был знаком.

¹³ Гай и Джеральдин — сын и дочь Стэнфорда.

¹⁴ Великобритания состояла в коалиции в войне против Германии.

¹⁵ Шарль-Мари Видор (1844–1937) — легендарный французский органист-виртуоз, автор десяти симфоний для органа.

¹⁶ Восстановление памятника началось в 1919 году. Для посетителей после полной реконструкции собор был открыт в 1938 году.

¹⁷ Источник — <https://www.unofficialroyalty.com/notre-dame-de-reims-in-reims-france-reims-cathedral/> (дата обращения: 15.08.2024).

¹⁸ Р. Стоув упоминает, что гимн часто испол-

няется в англоязычных странах на слова «О, сыновья и дочери, давайте споем» [9, с. 179].

¹⁹ В том числе и современный франко-ливанский органист и композитор Наджи Хаким (род. в 1955 году).

²⁰ Любопытен тот факт, что Вторая органная соната бельгийского органиста-романтика Н. Лемменса имеет подзаголовок «*O Filii*». На основе этого пасхального антифона выстроена вторая часть его органного цикла.

²¹ К 1917 году все органные симфонии Ш.-М. Видора были известны в Великобритании.

²² Речь идет о числе погибших в верденском противостоянии.

²³ Источник: <https://www.thestanfordsociety.org/> (дата обращения: 01.08.2024)

Список источников

1. Бочкова Т. Английская сольная соната для органа XIX в.: от «portfolio-версии» до сонаты-симфонии // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 1 (23). С. 28–35.
2. Бочкова Т. Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции: дисс. ... д. иск: 17.00.02 — музыкальное искусство / Нижегород. гос. конс. им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2022. 439 с.
3. Емельянова И. Эстетика Викторианской эпохи и ее представители: композитор Чарльз Вильерс Стэнфорд // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 11. С. 1671–1675. URL: <http://e-koncept.ru/2016/86359.htm>. (дата обращения: 15.08.2024).
4. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
5. Ley H. G. «A great musician»: Charles Villiers Stanford (1852–1924) // Church Times. — 2024. March 28th. URL: <https://www.churchtimes.co.uk/articles/2024/5-april/features/features/a-great-musician-charles-villiers-stanford-1852-1924>, accessed 14 August 2024.
6. Stanford Ch. V. Pages from an Unwritten Diary. London: Longmans, Green & Co. 1914. 388 p.
7. Dibble J. Charles Villiers Stanford: Man and Musician. Oxford: Oxford University Press, 2002. 730 p.
8. Grace H. Modern English Organ Composers. Part One // The Rotunda, 1. 1926. March–April. P. 41–48.
9. Stove R. J. An Irishman abroad: Nationalist and

Cosmopolitan cross-currents in Stanford's Organ Music. Diss. ... for the degree of Ph.D (Musicology). Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney, 2021. 310 p.

10. Predota G. Charles Villiers Stanford // Interlude. 2024. March 31th. URL: <https://interlude.hk/charles-villiers-stanford>, accessed 15 August 2024.

References

1. Bochkova, T. (2024), "The English romantic Sonata solo: from the «portfolio version» to the sonata symphony", *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], vol. 1 (23), pp. 28–35.
2. Bochkova, T. (2022), "Solo sonata for organ: the genesis and fate of the genre in the European romantic tradition", Dissertation of the Doctor of Sciences, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhniy Novgorod, Russia.
3. Emel'yanova, I. (2016), "Aesthetics of the Victorian era and its representatives: composer Charles Villiers Stanford", *Scientific and methodological electronic journal "Concept"* [Nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal "Kontsept"] [Electronic], vol. 11, pp. 1671–1675, available at: <http://e-koncept.ru/2016/86359.htm> (accessed 15 August 2024).
4. Kovnatskaya, L. (1986), *Angliyskaya muzyka XX veka* [English music of the twentieth century], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
5. Ley, H. G. (2024), "«A great musician»: Charles Villiers Stanford (1852–1924)", *Church Times*, March 28th, available at: <https://www.church-times.co.uk/articles/2024/5-april/features/features/a-great-musician-charles-villiers-stanford-1852-1924> (accessed 14 August 2024).
6. Stanford, Ch. V. (1914), *Pages from an Unwritten Diary*, Longmans, Green & Co., London, United Kingdom.
7. Dibble, J. (2002), *Charles Villiers Stanford: Man and Musician*, Oxford University Press, Oxford, United Kingdom.
8. Grace, H. (1926), "Modern English Organ Composers. Part One", *The Rotunda*, March–April, pp. 41–48.
9. Stove, R. J. (2021), "An Irishman abroad: Nationalist and Cosmopolitan cross-currents in Stanford's Organ Music", Ph.D. Dissertation, musical art, Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney, Australia.
10. Predota, G. (2024), "Charles Villiers Stanford", *Interlude* [Electronic], March 31th, available at: <https://interlude.hk/charles-villiers-stanford> (accessed 15 August 2024).

Информация об авторе

Т. Р. Бочкова — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

T. R. Bochkova — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 16.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 16.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.