

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Наварро Ландаверрия Габриэла Ана

**Органная школа Страны Басков и Наварры
(вторая половина XIX — первая половина XX века)**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
Доктор искусствоведения
Л.Л. Гервер

Москва — 2026

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Основные периоды и факторы существования органной школы Страны Басков и Наварры.....	21
1.1. Католическая церковь в Европе после Французской революции.....	21
1.2. Литургическое движение.....	24
1.3. Первый период в истории баскско-наваррской органной школы: формирование.....	37
1.4. Романтический орган и его роль в истории школы.....	57
1.5. Второй период: переход.....	62
1.6. Motu proprio 1903 года. Возрождение органного искусства в Испании.....	67
1.7. Третий период: творчество композиторов «поколения motu proprio».....	73
Глава 2. Мелодические источники. Жанры. композиционная техника	96
2.1. Григорианский хорал в органном творчестве баскских композиторов.....	96
2.2. Народные песни в органном творчестве баскских композиторов	109
2.3. Жанры, композиционные приемы и особенности органного письма на примере семи офферториев.....	135
Заключение.....	158
Список литературы.....	163
Список иллюстраций.....	178
Приложения.....	182
Приложение А. Основные представители органной школы Страны Басков и Наварры.....	183
Приложение Б. Портреты композиторов баскско-наваррской органной школы.....	189
Приложение В. Баскско-наваррская органная школа. Поколения.....	200

Приложение Г. Баскско-наваррская органная школа. Ученики и учителя. Города обучения.....	201
Приложение Д. Состав «Museo Orgánico Español» Илариона Эслава....	202
Приложение Е. Состав «Antología moderna orgánica española» Немесио Отаньо.....	221
Приложение Ж. Э. Мокороа. Офферторий на две баскские мелодии.....	227

Введение

В результате социальных и политических событий в Европе XIX в. музыка стала рассматриваться как искусство, способное передать подлинный характер нации. Осознание национальной характерности в Испании, как и в ряде других стран, оказалось на периферии общеевропейских тенденций. Эта особенность отражена в термине *peripheral nationalism* (букв. «периферийный национализм»). Лишь в конце XIX века, в бурное время революций и смены правительств, проблема национальной идентичности и ее проявлений стала актуальной на испанской музыкальной сцене.

Период духовного подъема и интенсивного творчества в философии, литературе, живописи музыке конца XIX — первых десятилетий XX в. известен как Серебряный век Испании¹ и считается вторым после Золотого века (XVI–XVII вв.)² периодом расцвета с такими представителями философии, литературы и искусства, как Мигель де Унамуно (1864—1936), Рамон дель Валье-Инклан (1866—1936), Антонио Мачадо (1875—1939), Пабло Пикассо (1881—1973), Хуан Рамон Хименес (1881—1958), Хосе Ортега-и-Гассет (1883—1955) и Федерико Гарсиа Лорка (1898—1936). В музыке отметим роль музыковедов и композиторов Франсиско Асенхо Барбьери (1823–1894) и Фелипе Педреля (1841–1922), предшественников Серебряного века. Педрель документировал народные песни, изучал и издавал музыку композиторов Золотого века, спасая их имена от забвения³. Среди композиторов, представителей Серебряного века, — Исаак

¹ Термин популяризировал историк Хосе Мария Ховер (1920–2006).

² О золотом веке органного искусства см.: *Моисеева М. А.* Золотой век испанского органа. М.: Государственный институт искусствознания, 2024. С. 6, 179. Исследователь говорит об органной школе Испании XVI–XVIII веков.

³ Важно отметить, что текст Педреля «За нашу музыку» («Por nuestra música», 1891 г.) послужил теоретической отправной точкой для испанского «nacionalismo musical». См.: *Piñeiro*

Альбенис (1860–1909), Энрике Гранадо (1867–1916), Мануэль де Фалья (1876–1946) и Хоакин Турина (1882–1949).

Датировки испанского Серебряного века многочисленны. Начало этого периода связывается с теми или иными политическими и/или культурными событиями⁴. Историки сходятся во мнении лишь о завершении этого периода, связывая его с началом Гражданской войны (1936–1939) и режима Франко (1939–1975), в правление которого Испания была изолирована от авангардных движений в Европе, осуществлялся контроль музыкальной продукции и навязывалась официальная национальная культура. Политика Франко спровоцировала отъезд из страны многих композиторов, открытых внешним тенденциям, местная эстетика была сведена к навязанному традиционализму с фламенко и сарсуэлой в качестве испанских символов, объектов европейского увлечения «экзотическим», — что привело к формированию стереотипов в представлениях об испанской культуре.

Совсем иной пример влияния неблагоприятных внешних обстоятельств на сферу творчества относится к периоду начала Серебряного века Испании⁵: мы

Blanca J. Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España // *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*. 2013. P. 240.

⁴ Ограничимся тремя примерами. Датировка начала Серебряного века 1868 годом соответствует революции 1868 г., свергнувшей королеву Изабеллу II, и, далее, с началом работы вдохновленного этим событием писателя Бенито Переса Гальдоса (1843–1920) над романом «Золотой фонтан», который считается истоком современного испанского романа. См.: Urrutia Cárdenas H. *La Edad de Plata en la literatura española* // *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*. 1999-2000. N. 22-23. P. 583. Датировка начала Серебряного века 1875 годом соответствует Реставрации Бурбонов — началом периода, когда «роман, живопись, эссе, музыка и лирическая поэзия Иберийского полуострова достигли необычайной силы <...> и беспрецедентного престижа в европейских кругах», чего не наблюдалось с середины XVII века. См.: Ubieto A., Regla J., Jover J. M. *Introducción a la Historia de España*. Barcelona: Teide, 1963. P. 798. Серебряный век испанской музыки, согласно данным музыкального конгресса в Мадриде (2008), начался в 1915 г., который был отмечен основанием Национального музыкального общества, премьерой балета «El amor brujo» Мануэля де Фальи и приходом в Испанию европейских авангардных музыкальных тенденций. См.: Nagore Ferrer M., Sánchez de Andrés L., Torres E. (comp.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915–1939*. Madrid: ICCMU, 2009. 663 p.; Ferreiro Carballo D. *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922) y su papel en la introducción de las nuevas corrientes musicales en España* // *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Madrid: CDAEM, 2017. P. 807.

⁵ По ранним датировкам: ср. в сноске 4 датировку 1875 г.

имеем в виду событие регионального уровня — закон 1876 г. об отмене фуэрос⁶, вызвавший многочисленные протесты в *баскских провинциях* Испании.

Испанский исторический регион, в основном заселенный басками, состоит из двух автономных сообществ под названиями Страна Басков и Наварра. Культурная идентичность басков, подкрепленная уникальностью баскского языка, не имеющего индоевропейских корней и не похожего на окружающие языки, сохранялась на протяжении веков. Социолог Даниэле Конверси назвал баскский язык «первозданной стихией, живым доказательством существования [в наши дни] древнейшего народа Европы»⁷. В конце XIX в. на волне «Нового Возрождения», охватившего политическую и экономическую и культурную жизнь Испании⁸, зарождается баскский национализм, который включал и чисто культурные движения, поддержанные наиболее выдающимися деятелями баскской музыкальной сцены, композиторами, исполнителями, музыковедами, редакторами журналов и критиками, — и политические, направленные на автономию всей баскоязычной территории и даже на ее независимость от Испании⁹.

Реакция на отмену фуэрос стала катализатором роста национального самосознания. В музыкальной сфере тенденция к восстановлению национальной идентичности выразилась в сборе песен. К песням обращались некоторые композиторы при сочинении органнх пьес: так проявлялся «местный колорит»

⁶ Фуэро (исп. fuero, каталан. fur) — запись норм местного права в средневековых королевствах Пиренейского полуострова. «Нормы фуэро регулировали статус жителей населённого пункта, повинности и различные платежи в пользу сеньора, местное самоуправление, судопроизводство. <...> В большинстве областей Испании местные фуэро прекратили своё действие в 16–17 вв. В Наварре, Стране Басков и Каталонии они были отменены <...> в 1876 г.». См.: Попова Г. А. Фуэро [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. 2019. 2023. URL: <https://bigenc.ru/c/fuero-855055>.

⁷ Conversi D. The Basques, The Catalans, and Spain: Alternative Routes to Nationalist Mobilisation. London: Hurst & Company, 2000. P 182.

⁸ О новом музыкальном возрождении в Испании см.: Кряжева И. А. Новое музыкальное Возрождение в Испании. Ф. Педрель. И. Альбенис. Э. Гранадоc. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024. 32 с.

⁹ Arabaolaza Elorza E., Ibarretxe Txakartegi G. Creación y música vasca en la Orquesta de Euskadi // AusArt Journal for Research in Art. 2023. Vol. 11. No. 2. P. 55–62. <https://doi.org/10.1387/ausart.24961>. P. 57.

баскского органного искусства — один из объединяющих элементов стиля. Если же говорить о национальной идее басков в целом, то она входит в число определяющих факторов в истории *органной школы Страны Басков и Наварры*, которой посвящено наше исследование.

Использование термина «школа» в названии диссертации нуждается в комментариях. О том, что композиторское творчество органистов из двух баскских регионов представляет собой школу, заявил испанский исследователь и органист Эстебан Элисондо, автор диссертации на тему: «Романтическое органостроение в Стране Басков и Наварре»¹⁰. Не исключено, что это не только первая, но и единственная публикация, где говорится именно о творчестве баскско-наваррских композиторов именно как о школе. Впоследствии и идея школы, и связанные с ее историей вопросы периодизации, и сама музыка композиторов-органистов не получила должного рассмотрения в известных нам исследованиях. За исключением наблюдений Элисондо, мы не располагаем данными о каком-либо проявлении научного интереса к обозначенной сфере музыкального искусства Испании. Все это указывает на **актуальность** избранной темы диссертации.

Цель исследования — комплексный анализ творчества баскских композиторов-органистов в контексте историко-культурных, а также духовных и национальных тенденций Европы второй половины XIX — первой половины XX века.

Достижение поставленной цели предполагает решение ряда **задач**:

1. исследовать, насколько это возможно, совокупность исторических, социально-политических, церковных, культурных, национальных тенденций, в той или иной форме повлиявших на формирование и развитие школы;
2. изучить творчество представителей баскско-наваррской органной школы, проанализировать коллекции органных сочинений,

¹⁰ Elizondo Iriarte E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940): tesis doctoral. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea — Universidad del País Vasco, 2002. P. 50.

репрезентирующих традицию, а также исторические и теоретические работы, создающие основы для интерпретации этого материала;

3. определить специфику использования мелодических первоисточников: григорианских песнопений и народных песен; изучить приемы работы авторов с тематическим материалом и технику композиции;

4. сопоставить требования к церковной органной музыке, сформулированные в «Музее» Эславы и в *motu proprio* 1903 г., с многочисленными богослужебными пьесами в репертуаре композиторов баскско-наваррской школы и, шире, с реальной практикой сольного органной игры в процессе богослужения.

Объект исследования — сочинения композиторов баскско-наваррской органной школы, **предмет** — жанры, музыкальный тематизм и техника композиции.

Материалом исследования послужили многочисленные издания XIX — первой половины XX века:

- органные сборники, такие как «Испанский органный музей» И. Эславы (1854), «Испанская современная органная антология» Н. Отаньо (1909) и «100 лет органной музыки в Стране Басков и Наварры» Э. Элисондо (2007);
- сборники народных религиозных песен, записанных испанскими и французскими басками Х.А. Сантестебаном, Ж.Д.Ж. Саллаберри, Ш. Бордом, Р.М. де Аскуэ, С. Ириаром и Х.А. де Доностией;
- рукописи, ноты и аудиоматериалы из архива музыкальной капеллы прихода Санта-Мария в г. Толоса¹¹;
- Солемские и Ватиканские издания григорианских хоралов;

¹¹ Пользуясь случаем, хочу поблагодарить Игнасио Негредо Уррусолу, архивариуса музыкальной капеллы Толосы, за доступ к нотам архива.

- статьи по материалам конференций и журналов изучаемого периода из цифровых архивов Национальных библиотек Испании и Франции; папский магистерий Льва XIII и Пия X¹².

Важно отметить, что издания трудов Солемского аббатства, посвященных григорианскому пению, играют двоякую роль. Они относятся и к материалу нашего исследования, и к числу публикаций, в которых разрабатывались актуальные для нашей темы подходы к нотации богослужебного пения католиков.

Положения, выносимые на защиту:

1. Органная школа Страны Басков и Наварры сформировалась на волне осознания национальной идентичности, однако не меньшую роль сыграли более ранние по времени европейские тенденции, такие как противодействие секуляризации богослужения, пересмотр роли музыки в церкви и возвращение к григорианскому пению. Одним из важных факторов, определивших стиль органных сочинений ряда композиторов баскско-наваррской школы, стало изучение ими григорианского хора под руководством ученых Солемского и Силосского монастырей, представителей единой школы интерпретации григорианского пения.
2. Отсчет существования органной школы Страны Басков и Наварры начинается с издания коллекции «Испанский органный музей» Иллариона Эславы (1854). История школы включает три периода — *формирование, перехода* к основному и наиболее продуктивному третьему периоду *следования требованиям motu proprio 1903 г.* На протяжении первой половины XX века композиторы, получившие солидную музыкальную подготовку, согласовывали свое творчество с принципами *motu proprio*; важным вкладом в распространение этой практики стал сборник

¹² Магистерий — корпус избранных официальных текстов, автором которых является Папа Римский.

- «Испанская современная органная антология» (1909), составленный падре Немесио Отаньо (1880–1956).
3. Появление в регионе французских романтических органов, пришедших на смену барочным испанским органам, изменило характер органного письма и содействовало развитию композиционной техники баскских авторов.
 4. Произведения, созданные композиторами-органистами испанских регионов Страна басков и Наварра в период между серединой XIX и 50-ми годам XX века, обнаруживают ряд признаков, свидетельствующих о принадлежности к единой композиторской школе: это 1) постоянство в использовании мелодических первоисточников: григорианского хорала и, в последнем периоде, баскских песен, 2) преобладание богослужебных органнх жанров, 3) присутствие установки на стилевые самоограничения в церковных жанрах, которое исключило бы сходство создаваемого произведения со светской музыкой, наделив его «качеством универсальности»¹³.

Методология и методы исследования. В диссертации использованы подходы и методы, апробированные в современном музыковедении. Прежде всего, это *исторический подход*, позволивший рассмотреть существование органной школы Страны басков и Наварры как часть общекультурных процессов, обозначить ее роль в этих процессах. Важную роль сыграл тесно связанный с таким подходом *контекстный метод*, давший возможность выявить взаимодействие различных исторических факторов, ставших импульсом к формированию и развитию школы. *Структурно-функциональный анализ* музыкального произведения, базисный для российской теоретической традиции, а также разработанные российскими учеными подходы к изучению григорианского хорала,

¹³ Pío PP. X. Motu Proprio Tra Le Sollecitudini del Sumo Pontífice Pío X sobre la música sagrada. 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

полифонической техники, способов работы композитора с заимствованными первоисточниками стали основой для изучения музыкальных сочинений, рассмотренных в диссертации.

Степень разработанности темы исследования. Работы, непосредственно связанные с темой диссертации, немногочисленны и представлены по преимуществу статьями и книгами европейских музыковедов, в частности, испанских. Их можно сгруппировать согласно основным тематическим направлениям.

Исследования баскской органной школы. В первую очередь, следует отметить уже упомянутый труд Эстебана Элисондо¹⁴. По словам Элисондо, «В баскско-наваррском регионе произошел настоящий расцвет [творчества] композиторов, в основном органистов¹⁵, которые, вдохновляясь звучанием и особенностями романтического¹⁶ органа, а также публикациями под руководством падре Отаньо¹⁷, создали значительное количество произведений, основанных как на григорианских, так и на народных темах. Эта *баскско-наваррская школа органной музыки* (здесь и далее курсив мой. — Г.А.Н.Л.) с присущими ей романтическими

¹⁴ Elizondo Iriarte E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940): tesis doctoral. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea — Universidad del País Vasco, 2002. P. 50.

¹⁵ Список имен композиторов-органистов баскско-наваррской школы и основная информация них приведены в Приложении А.

¹⁶ Романтический орган называется также симфоническим. См., в частности: [Л. Березовская и др.; ред. М. Воинова, Е. Кривицкая]. Из истории мировой органной культуры XVI – XX веков; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: Московская гос. Консерватория. 2007. С. 570–572. Элисондо применяет определение «симфонический» только к последнему этапу органостроения Аристида Кавайе-Коля и связывает это понятие с характером звучания инструмента, с названиями регистров, и, главное, с результатом, к которому стремился мастер — более однородному звучанию. Среди романтических органов баскского региона такое звучание характерно лишь для некоторых инструментов, например, в Лойоле и Аскоитии. См.: Elizondo E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). P. 98–99, 177.

¹⁷ Падре Немесио Отаньо — активный деятель баскско-наваррской школы первой половины XX века. В числе публикаций под руководством Отаньо — журнал «Испанская духовная музыка» («Música Sacro Hispana»), главным редактором которого он был. Как указывает Элисондо, Отаньо способствовал «созданию музыкальной литературы для органа, основанной, по преимуществу, на григорианском хорале». См.: Elizondo E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). P. 491.

чертами занимала преобладающее место во всем испанском государстве в первой половине XX века»¹⁸. Элисондо пишет о серьезности и глубине этой музыки¹⁹, «вдохновленной религиозным духом и пропагандируемой такими людьми, как падре Отаньо и участники Религиозных музыкальных конгрессов <...>, организованных после *motu proprio*²⁰ Пия X»²¹, но ничего не пишет о музыке как таковой: его исследования посвящены органостроению, поэтому читателю диссертация предлагается лишь перечень «некоторых наиболее репрезентативных произведений» баскско-наваррской школы²².

Заслуживает пристального внимания все, что сказано Элисондо в связи со баскско-наваррской школой. Обратим внимание на следующие факты:

1) воздействие публикаций участников Религиозных музыкальных конгрессов, организованных после *motu proprio* Пия X²³: речь идет о знаменитом *motu proprio* 1903 года²⁴ — посвященном церковной музыке папском послании, в котором декларируется приоритет григорианского пения и возвращение к полифонии эпохи Возрождения;

2) использование народных песен басков в качестве тематического материала: судя по времени публикаций известных нам сочинений на народном материале, эта практика 1910-х — 1940-х годов²⁵.

Из двух обозначенных фактов следует, что, по Элисондо, существование школы ограничено первой половиной XX века. И это единственное, в чем мы не

¹⁸ Elizondo Iriarte E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). P. 50.

¹⁹ Elizondo Iriarte E. Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra, 1880–1980. P. 7–9.

²⁰ *Motu proprio* (лат. «по собственной инициативе») – папский рескрипт, предназначенный для разрешения какой-либо ситуации или введения новых правил или реформы.

²¹ Elizondo Iriarte E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). P. 51.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Pío PP. X. *Motu Proprio Tra Le Sollecitudini* del Sumo Pontífice Pío X sobre la música sagrada. 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

²⁵ Elizondo Iriarte E. Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra, 1880–1980. P. 7–9

можем согласиться с выдающимся исследователем. Событием, положившим начало существования баскско-наваррской школы, стал, как нам представляется, выход в свет «Испанского органного музея» (1854) — коллекции органных пьес, составленной священником и композитором Иларионом Эславой (1807–1878), «первым в Испании, — как подчеркнуто в нашей публикации, кто выступил с инициативой по улучшению духовной музыки»²⁶ и, как можно предположить, предпринимал попытки познакомиться с участниками движения по реформе духовной музыки²⁷.

Таким образом, понятие «школа», впервые примененное Элисондо к творчеству баскско-наваррских композиторов-органистов, относится к одному, пусть и важнейшему в истории школы периоду расцвета (по Элисондо). Это обстоятельство подразумевает и *временной охват* на полвека короче того, который представлен в нашей работе, и значительно *меньший состав композиторских имен*²⁸, из-за чего многие важные факты из истории школы остались вне рассмотрения и учета.

Отметим также испанские историко-музыковедческие исследования о некоторых композиторах-органистах. Показательно, что это те же фигуры, которые в нашем исследовании показаны «крупным планом»: И. Эслава (коллективная

²⁶ Наварро Ландаверрия Г. А. Иларион Эслава (1807–1878) — предшественник романтической органной школы Страны Басков и Наварры // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. No. 2 (73). С. 19. <https://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.003>

²⁷ Там же.

²⁸ Краткие сведения о композиторах, представителях органной школы Страны Басков и Наварры см. в Приложении А.

монография)²⁹, Н. Отаньо³⁰, Ф. Горрити³¹ и падре Доносия³². Примечательна серьезность подхода к составлению биографий: особенно ценны результаты поиска неопубликованных органных произведений в архивах библиотек и монастырей.

Общеиспанский музыкальный контекст в период движения за реформу духовной музыки освещен в работах о Новом музыкальном Возрождении И. Кряжевой и М. Нагоре Феррер. К историческому направлению относится также диссертация Оссы Мартинеса³³. Среди работ о реформе духовной музыки в Европе отметим книги О. Руссо³⁴ и Б. Ботта³⁵.

Баскская музыкальная культура стала объектом научных исследований, посвященных вопросам формирования национальной идентичности. Первым этапом формирования идентичности был сбор баскских народных мелодий (с 1826 г.), в конце XIX века настало время изучения и каталогизации. Среди тех, кто внес вклад в это направление, — Р. М. де Аскуэ, Ф. Гаскуэ, Ш. Борд, Х. А. де Доносия и Ф. де Мадина. Современный подход, объединяющий все теории о баскской

²⁹ Equipo Musikaste-Eresbil. Monografía de Hilarión Eslava. primer centenario. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, CSIC, 1978. 397 p.

³⁰ López Calo J. Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010. 297 p. Иезуит-ученый Хесус Лопес Кало (1922–2020), видная фигура в испанской музыковедческой практике и музыкальной документации, автор работ, посвященных церковным архивам, и имеющих важное значение для наших исследований. Более подробная биографическая информация о деятельности Лопес Кало см. Una vida descubriendo la música en las catedrales: Homenaje al musicólogo P. José López Calo S.J. desde los archivos de la Iglesia. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, 2022. 122 p.

³¹ Moreno Moreno B. Felipe Gorriti. Compositor, maestro de capilla y organista. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011. 375 p.

³² Toro Sola R. del. La obra para órgano del P. José Antonio de Donostia (1886–1956) (tesis doctoral). Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2017. 795 p.

³³ Ossa Martínez, M. A. de la. La música en la Guerra Civil Española. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

³⁴ Rousseau O. Histoire du mouvement liturgique. Esquisse historique depuis le début du XIXe siècle jusqu'au pontificat de Pie X. Paris: Éditions du Cerf, 1945. 244 p.

³⁵ Botte B. Le Mouvement Liturgique. Témoignages et souvenirs. Paris: Desclée, 1973. 213 p.

монодии предложен в диссертации Иригойена Бидара³⁶. В контексте вопросов об идентичности музыки басков важно отметить труд А. Одрисола Отаменди³⁷.

Труды о европейском музыкальном искусстве. В этой группе следует упомянуть в первую очередь диссертации: Е. Д. Кривицкой — о французской органной музыке второй половины XIX – первой половины XX веков³⁸ и Ю.В. Селифоновой — о ее религиозном значении³⁹, основное внимание которой сосредоточено на методе в работе с григорианским первоисточником. Богатым источником разнообразных сведений послужило учебное пособие, представляющее, по сути, коллективную монографию об истории мировой органной культуры XVI–XX веков⁴⁰. Немецкая органная музыка XIX века, имеющая тесную связь с развитием романтического органа освещена в диссертации Т. Р. Бочковой⁴¹ и ряде ее статей.

Особо подчеркнем значение для нашей работы методологически ценную, содержательную диссертацию М. Л. Насоновой о северонемецкой органной школе, в которой органная композиция рассмотрена как культурный феномен⁴². Она дала импульс для сходного ракурса рассмотрения баскско-наваррской органной школы в контексте социально-исторических и культурных процессов.

³⁶ Hirigoyen Bidart M. Le chant basque monodique (1897–1990): analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales (doctoral thesis). Toulouse: Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. 350 p.

³⁷ Odriozola Otamendi A. El Vals de Amaya. Regionalismo, ópera vasca y música española (1879–1920) [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2021.

³⁸ Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки: очерки: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2004. 337 с.

³⁹ Селифонова Ю. В. Художественная рецепция григорианского хора в духовных сочинениях Мориса Дюруфле : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Селифонова Юлия Владимировна. Казань, 2013. 402 с.

⁴⁰ Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : учебное пособие. / Моск. гос. консерватория им П. И. Чайковского. М. : Музиздат, 2008. 840 с.

⁴¹ Бочкова, Т. Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахизма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2000. 22 с.

⁴² Насонова, М. Л. Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 1994. 26 с.

О романтическом органе и его репертуаре в Испании на русском языке имеется только статья М. А. Моисеевой⁴³. Следует отметить и книгу того же автора о Золотом веке испанского органа (2024)⁴⁴: это важный источник информации по испанской барочной органной терминологии. Однако основной для нашей темы корпус сведений о романтическом органостроении, о свойствах тех инструментов, для которых писали музыку композиторы баскско-наваррской школы в важнейшие периоды ее существования, содержится в диссертации Элисондо⁴⁵ — объемном исследовании, посвященном особенностям конструкции и каталогизации романтических органов Страны Басков и Наварры.

Григорианское пение. Прежде всего отметим важный вклад российского музыковедения по данному направлению — учебное пособие «Григорианский хорал» Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москвы и Ю. Н. Холопова (2008). Что же касается западных исследований, то в этом случае наш выбор определяется историческими связями между трудами бенедиктинцев Солемского аббатства и баскскими композиторами, сочинявшими органную музыку на григорианские мелодии: многие из композиторов были учениками солемских монахов. Такие работы как ранний текст Дома⁴⁶ А. Моккеро «Le nombre musical grégorien, ou, Rhythmique grégorienne: théorie et pratique» (1908) и издания его последователей — Дома Ж. Гажара («La méthode de Solesmes: ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation», 1956) и Дома Э. Кардина («Semiologia gregoriana», 1968), а также разработка методы на основе солемских достижений в трудах монахов Г. Суньоля

⁴³ Моисеева М. А. Испанская органная школа в XIX – начале XX в // Музыка и время. 2021. № 8. С. 3–7.

⁴⁴ Моисеева М. А. Золотой век испанского органа. С. 6. 179. ь идет об органной школе Испании XVI–XVIII веков.

⁴⁵ Elizondo Iriarte E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940) (tesis doctoral). Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco, 2002. 771 p.

⁴⁶ Во французском языке слово «Dom» применяется к членам католических монашеских орденов, в частности бенедиктинцев, картезианцев и траппистов. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Dom_\(traitement_de_respect\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dom_(traitement_de_respect)), <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5D1513>. В нашем исследовании Дом — отличительный титул монахов-бенедиктинцев. См., в частности: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95%D0%94%D0%BE%D0%BD,%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D0%BB>

(Монсерратской монастырь, «Método completo de solfeo, teoría y práctica de canto gregoriano: según los principios de los RR. PP. benedictinos Solesmes», 1905) и К. Похо (Аббатство св. Доминика Силосского, «Método de canto gregoriano», 1906), баска Э. Уриарте («Tratado teórico-práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición», 1896) из августинского ордена и наваррца Т. Эчегойена («Breve método de canto gregoriano», 1906), — все это относится и к материалу нашего исследования, и к числу публикаций, в которых разрабатывались принципы нотации богослужебного пения католиков. В этом перечне имен представлены разные фазы непрерывно ведущейся работы над исследованием и принципами нотации григорианского хорала. Из ближайших по времени трудов назовем диссертацию Ч. Уивера⁴⁷, посвященную теории ритма Моккери, и диссертацию Д. Конолли⁴⁸ о влиянии григорианского пения на французское органное искусство рассматриваемой эпохи.

Таким образом, все аспекты, связанные с баскско-наваррской органной школой, в той или иной степени присутствуют в научной литературе, иногда только намечены только и, что главное, до последнего времени изучались обособленно.

Научная новизна исследования определяется темой и материалом диссертации. Впервые тезис о существовании баскско-наваррской органной школы получил комплексное рассмотрение в соотнесении с общеевропейскими тенденциями органного искусства в XIX — первой половине XX века. Впервые публикация «Испанского органного музея» Эславы трактуется как отправной момент в истории существования школы; впервые предложена периодизация ее существования. В работе выявлен генезис школы, определены особенности ее развития, некоторые общие свойства сочинений и соответствующих им эстетических воззрений баскских композиторов-органистов. Новыми представляются наблюдения и выводы о роли романтического органа в фактурных и тембровых особенностях рассмотренных в диссертации органных пьес. Наконец,

⁴⁷ Weaver C. André Mocquereau's Theory of Rhythm. PhD diss. New York: University of New York Graduate Center, 2023.

⁴⁸ Connolly D. The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution. Doctoral Thesis. Dublin: Technological University Dublin, 2013. doi:10.21427/D76S34

отметим новизну нотного материала: в число рассмотренных нами органных пьес входит составленная автором настоящего исследования подборка баскских органных офферториев. Одна из пьес — Офферторий Хосе Марии Усандисаги — представляет собой рукопись, первоначально чистовую, но превращенную в эскиз после подчисток и исправлений.

Теоретическая значимость исследования заключается во введении в научный оборот понятия «органная школа Страны Басков и Наварры», в создании предпосылок для дальнейшего изучения ее органного репертуара, музыкально-тематических и композиционных компонентов, что дает возможность внести новые акценты в понимание развития европейской органной традиции в XIX — первой половине XX века в целом.

Практическая значимость заключается в возможности использования результатов исследования в учебных курсах истории музыки и истории органного искусства. Кроме того, выводы и материал диссертации могут содействовать обогащению репертуара органистов и распространению высокохудожественной музыки, практически неизвестной за пределами Испании.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов исследования определяется опорой на исторические материалы самого разного происхождения: от нотных сборников до папских рескриптов, использованием апробированных в российском и зарубежном музыкознании методов исследования.

Материалы диссертации были **апробированы** на различных научных конференциях и семинарах:

- Международная конференция «Гнесинские органные чтения 2019», РАМ им. Гнесиных, 28–29 ноября 2019 г. Тема доклада: «Орган в Аргентине».
- • Международная научная конференция «Органы Аристида Кавайе-Коля: вчера, сегодня, завтра. К 120-летию установки органа Большого зала Московской консерватории», Государственный институт

искусствознания, 16 апреля 2021 г. Тема доклада: «История органов “Кавайе-Коль” в Аргентине».

- Форум испанского искусства «Música Ibérica», Московская консерватория им. П.И. Чайковского, 15 марта 2022 г. Тема доклада: «Хесус Гуриди. Портрет композитора-органиста».

- Международная научная конференция «Средневековая литургическая монодия и ее исторические перспективы», Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 27 февраля – 1 марта 2024 г. Тема доклада: «Григорианские источники в органной школе Страны Басков и Наварры XIX – первой половины XX в.».

- 76-ая Внутривузовская научная студенческая конференция «Молодые ученые – инновационному развитию общества (МИР-2024)», Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, 08–12 апреля 2024 г. Тема доклада: «Романтический орган в развитии органной школы Страны Басков и Наварры».

- Всероссийская научная конференция «Методология исторического музыкознания», Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1–2 октября 2024 г. Тема доклада: «Русская музыкальная культура глазами баскского органиста: заметки падре Доности (1886–1956)».

- Шестая международная научная конференция «Техника музыкальной композиции: теория и практика. Памяти Д. Д. Шостаковича», РАМ им. Гнесиных, 14–18 апреля 2025 г. Тема доклада: «Народные песни в органном творчестве баскских композиторов».

- Всероссийская научная конференция с международным участием «Художник и общество в Испании и Латинской Америке», Государственный институт искусствознания, 23–24 октября 2025 г. Тема доклада: «Motu proprio 1903 года и органное искусство Испании в начале XX века».

- Вторая международная научная конференция «Средневековая литургическая монодия и ее исторические перспективы», Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 25–28 февраля 2026 г. Тема доклада: «Идея Шарля Борда о сходстве между баскскими народными песнями и григорианским пением».

- Международная конференция «Музыка Иberoамерики: историко-культурный контекст, традиции и перспективы», Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 6–7 марта 2026 г. Тема доклада: «Об аргентинском периоде жизни и творчестве капуцинов, представителей поколения *motu proprio* баскско-наваррской органной школы».

Основные положения работы отражены в 3 публикациях в изданиях, входящих в список рецензируемых журналов, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации. Работа помимо Введения и Заключения содержит две главы и блок Приложений. Первая из них посвящена историческому контексту и истории зарождения и существования органной школы Страны басков и Наварры. Вторая глава посвящена признакам школы: единству жанров, общим приемам работы с народными песнями и григорианским хоралом и т.п. В блоке приложений содержится дополнительная информация о композиторах органной школы Страны Басков и Наварры и их творчестве.

Глава 1. Основные периоды и факты существования органной школы Страны Басков и Наварры

История органной школы Страны басков и Наварры пришлась на период, насыщенный событиями самого разного масштаба и свойства: войны, революции, отношения церкви и государства, церковные установления, смена эпох в органостроении и возрождение национального духа. Это потенциальные факторы существования того или иного явления в истории искусства, а особенно — такой особой его области как органное творчество. Поэтому мы считаем необходимым предварить основную часть исследования, посвященную творчеству композиторов-органистов баскско-наваррской школы, кратким изложением некоторых событий и фактов, которые, как представляется, находятся «на пути» к основной теме.

1.1. Католическая церковь в Европе после Французской революции

Критика традиционных ценностей, рационализм и свободомыслие, принесенные эпохой Просвещения, оказывали отрицательное воздействие на католическую Церковь. Уже в XVIII в. монархии начали предпринимать попытки вмешательства в жизнь поместной Церкви, нанося ущерб Святому Престолу Рима. Эти вмешательства были мотивированы экономическими и идеологическими причинами, в большинстве своем имевшими националистический и антиримский оттенок.

Наиболее жестокие гонения на Церковь пришлось на период 1791-1801 гг. и были связаны с Французской революцией. Были приняты антицерковные меры, такие как отмена десятины и национализацию церковного и церковного управления, упразднение религиозных орденов.

Галликанство, определявшее в послереволюционной Франции государственную политику во всех сферах, подразумевало существование католической церкви вне папской власти. Согласно галликанской доктрине, народная светская власть, монархическая или государственная, господствовала над католической церковью, епископы и приходские священники избирались народом⁴⁹, а Святому Престолу оставалось лишь получать сообщения по этому поводу. Еще одним элементом, который дистанцировал новую доктрину от Святого Престола, была антропоцентрическая концепция литургии, ставящая целью «сделать людей лучше» и полностью отвлеченная от прославления Бога.

Священники должны были принести присягу на верность Конституции. Папа Пий VI запретил это и отлучил от церкви священников, выполнивших это требование. Так возникло деление на «присягнувших» и «неприсягнувших» священников. «Неприсягнувших», не депортированных, казнили. 17 июля 1801 г. Наполеон Бонапарт и Пий VII подписали Конкордат, позволивший восстановить жизнь Церкви, а вместе с этим и утраченное значение духовности и религиозного чувства, позднее ставших характерными чертами романтической эпохи. Однако разногласия продолжались. В 1808 году большая часть Папской области была присоединена Наполеоном к территории Франции, а Рим был объявлен второй столицей Империи⁵⁰.

Испания также испытала на себе последствия Французской революции.

Вторжение Наполеона в Испанию (1808–1814) привело к войне за независимость Испании. Была одобрена конституция, провозглашавшая идеи Французской революции, что привело к притеснению церкви. В одном из указов сообщалось о запрещении «всех монастырей, школ, общин и религиозных

⁴⁹ Вальков Д. В. Галликанство [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: https://old.bigenc.ru/religious_studies/text/2341906 (дата обращения: 23.07.2025).

⁵⁰ Сидоров А. И. Папская область [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/c/papskaia-oblast-a00521?ya_src=serp300 (дата обращения: 23.07.2025).

учреждений»⁵¹, в том числе монастырей с их богатым музыкальным наследием⁵². Музыкальные архивы и органы остались незащищенными, поскольку более не считались национальным достоянием. Бюджет музыкальных капелл при храмах был сокращен, многие капеллы исчезли, их система обучения утратила качество.

Потеряв источники дохода и контроль над своим управлением, Церковь была вынуждена сократить или отменить музыкальные капеллы, центры музыкального обучения и техническое обслуживание органов. Но более всего пострадала духовная музыка. В церковное пение проникают элементы театральности и оперного стиля, в органное звучание — фортепианной виртуозности⁵³.

Противодействием секуляризации во всех ее проявлениях стало так называемое *литургическое движение*⁵⁴ — «совокупность инициатив в Западной Церкви, предпринимавшихся в XIX-XX вв. с целью возрождения активного, сознательного и плодотворного участия народа в богослужении»⁵⁵.

Началом движения принято считать 1830-е годы, когда бенедиктинец П. Геранже (см. о нем далее) «предпринял первые шаги по возрождению средневековых традиций католического богослужения и по литургическому просвещению»⁵⁶.

⁵¹ Real Decreto de 9 de marzo de 1836 suprimiendo todos los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas de comunidad o de instituto religioso de varones, incluidas las de clérigos seculares, y de las de las cuatro órdenes militares y S. Juan de Jerusalén, existentes en la Península, islas adyacentes y posesiones de España en África // Gazeta de Madrid № 444. URL: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1836/444/A00001-00003.pdf>

⁵² Ведюшкина С. В. , Юрчик Е. Э. Испания I. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/674995.html>

⁵³ См. раздел «Вадемекум об органе в Испании в романтический период (1835–1903)» в статье Гонсало Лопеса: *Gonzalo López J. Fuentes para el órgano en España entre 1835 y 1936. I. Métodos y otras obras (órgano y armonio) para el aprendizaje y desempeño del oficio de organista (1ª parte)* // Nassarre. 2020. No. 36. P. 275-354.

⁵⁴ Reid A. The nature of the Liturgical Movement and the principles of liturgical reform. London: King's College, 2002. 348 p.

⁵⁵ Сахаров П. Д. Литургическое движение // Католическая Энциклопедия. М.: 2005. Т 2. С. 1698.

⁵⁶ Там же.

1.2. Литургическое движение

Цецилианство в Германии

Слово «цецилианство» отсылает к имени святой христианской мученицы Цецилии, которая почитается как покровительница церковной музыки и «Congregazioni Cecilianì» — «Цецилианские братства» XV и, далее, XVI в.: в XVIII в. появились немецкие «Caecilien-Bündnisse» — «Союзы Цецилии» в Мюнхене, Пассау, Вене и других городах. В начале XIX в. движения, связанные с «Союзами Святой Цецилии» в Германии, Италии и Франции, переживали возрождение.

«Движение ставило своей целью реформирование церковной музыки католиков. В противовес либеральным идеям Просвещения, цецилианцы стремились восстановить традиционное религиозное чувство и авторитет церкви. Они считали, что “истинная, подлинная церковная музыка” должна быть подчинена литургии, а понятность слов и музыки важнее индивидуального художественного выражения»⁵⁷.

Как показал Зигфрид Гмайнвизер, теоретические идеи цецилианцев были сформулированы Людвигом Тиком, Фридрихом и Августом Вильгельмом Шлегелями. Он отмечает также сочинения Иоганна Михаэля Зайлера «О союзе религии и искусства» (1839) и Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Старинная и новая церковная музыка» (1814), указывает (ограничиваясь фамилиями авторов и годами издания) на исторические исследования цецилианства, посвященные творчеству Палестрины (Байни, 1828; Винтерфельд, 1832) и нидерландских мастеров (Кизеветтер, 1826)⁵⁸.

⁵⁷ Gmeinwieser S. Cecilian Movement // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan. 2001.

⁵⁸ Ibid.

Дополним перечень Гмайнвизера кратким обзором некоторых идей и фактов — элементов цецилианского движения в Германии конца XVIII и XIX вв.

Композитор и писатель Иоганн Фридрих Рейхардт (1752–1814) предпринял путешествие в Италию в 1783 г., где услышал музыку Палестрины; в следующем году он основал «Духовные концерты» в Берлине, подражая дореволюционным парижским *concerts spirituels*⁵⁹. В своем «*Musikalisches Kunstmagazin*» («Журнал музыкального искусства», 1782–1791 гг.) Рейхардт писал об истинном развитии религиозной музыки в старину и ее упадке «в наше время», называл Палестину «величайшим из известных нам композиторов возвышенного и торжественного церковного стиля»⁶⁰. Приведем и слова Гофмана из вышеупомянутого эссе «*Alte und neue Kirchenmusik*» («Старая и новая церковная музыка», 1814 г.):

Без всякого украшения, без всякого мелодического взмаха обычно следуют друг за другом совершенные и созвучные аккорды, сила и дерзновенность которых захватывают душу и возносят ее на высшие ступени. Любовь, гармония всего духовного в природе, как обещано христианину, выражается в аккорде, который поэтому ожил только в христианстве; и таким образом аккорд, гармония становится образом и выражением духовного общения, союза с вечным, идеалом, который возвышается над нами и в то же время включает нас.

Самая чистая, самая святая и самая церковная музыка должна быть поэтому той, которая возникает только как выражение этой внутренней любви, игнорирующей и презирующей все мирское. Но простые и достойные произведения Палестрины принимаются с высочайшей силой благочестия и любви и силой и славой возвещают божественное⁶¹.

⁵⁹ *Concert Spirituel* («Духовный концерт») — один из первых существовавших циклов публичных концертов, основанный в Париже в 1725 г. Программы, первоначально состоявшие из духовных хоровых произведений, исполнялись во время Пасхи и религиозных праздников, когда другие спектакли были недоступны.

⁶⁰ Gmeinwieser S. *Cecilian Movement*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan. 2001.

⁶¹ Hoffmann E.T.A. *Alte und neue Kirchenmusik* (1814). URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/musik/chap014.html>

Совсем иной предстает музыка, звучащая в храме, когда речь идет реальной практике, с которой приходилось сталкиваться приверженцам цецилианства. Протестантский композитор Антон Фридрих Юстус Тибо (1772–1840) в статье «Über die Reinheit der Tonkunst» («О чистоте музыкального искусства», 1824 г.), с горечью отмечал, что широкое распространение оперы и другой светской музыки почти полностью исключает что-либо иное из того, что может услышать церковный органист в течение недели и что остается в его голове к воскресенью, когда он должен играть в церкви: «Мы так часто вынуждены слушать так много всего мирского и непригодного для богослужения, что было бы неудивительно, если бы однажды возмущение не проявилось бы и в самой Церкви»⁶².

Одним из предшественников цецилианства был *Каспар Этт* (1788–1847), органист и композитор, создававший церковную музыку под влиянием полифонии композитора Орландо ди Лассо. Его целью было восстановление вокальной полифонии XVI в. в богослужении: примером служит исполнение известного Ватиканского произведения «Miserere» Грегорио Аллегри (ок. 1582–1652) в Страстную пятницу 1816 г.

Немецкий священник *Карл Проске* (1794–1861) был руководителем хора, а затем капельмейстером кафедрального собора Регенсбурга, города, который стал центром Цецилианского движения. Проске посвятил свою жизнь собранию старых рукописей полифонических произведений, тратил собственные деньги на их приобретение, а затем переписывал их и проверял со своими певцами. В 1835 г. он обнаружил в Риме «Officium Defunctorum» Томаса Луиса де Виктории, в архиве Сан-Джакомо-дельи-Спаньоли. Проске был редактором сборников «Musica Divina» (1853–1862), завершенных его учеником Францем Ксавером Хаберлем (1840–1910) и «Selectus Novus Missarum» (1857–1861).

Фридрих Пустет (1798–1882) основал в 1826 г. Издательство «Фридрих Пустет», специализирующееся на духовной музыке, включая теоретический и

⁶² Thibaut A.F.J. Über Reinheit der Tonkunst. Heidelberg: Mohr, 1825. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb10599607>

практический учебник Хаберля по григорианскому пению «*Magister Choralis*» (1864 г.).

Франц Ксавер Хаберль (1840–1910) открыл в Регенсбурге первую католическую музыкальную школу (сегодня это знаменитый Регенсбургский Университет Католической Церковной Музыки и Музыкальной Педагогики). В течение тридцати лет Хаберль собирал данные и материал для критического издания сочинений Палестрины, завершено в 1908 году в тридцати трех томах (первые десять томов были изданы без его участия). Аналогичное издание трудов Орландо Лассо, предпринятое им совместно с доктором Санбергером, он оставил незаконченным⁶³.

Франц Ксавер Витт (1834–1888), будучи студентом Регенсбурга, основал Ассоциацию Святой Цецилии в Бамберге («*Allgemeiner Deutscher Cäcilienverein*»). Папа Пий IX официально признал ассоциацию в послании «*Multum ad movendos animos*» («Много всего для поднятия духа», 1870 г.). Витт также 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.

Таким был механизм «продвижения религиозной музыки среди католиков» в цецилианском движении. Совокупность отдельных инициатив, связанных между собой общей идеей возвращения в церковь «истинной, подлинной церковной музыки» реализовалась лишь отчасти — в виде публикации и исполнения великих произведений прошлого и ряда произведений выдающихся композиторов XIX в., в которых исследователи усматривают те или иные «цецилианские» свойства.

⁶³ Francis Xavier Haberl [Electronic source] // New Advent Catholic Encyclopedia. URL: <https://www.newadvent.org/cathen/16043b.htm> (accessed 26.08.2024).

Дом Геранже и Солемское аббатство

Солемское аббатство (Abbaye Saint-Pierre de Solesmes) Св. Петра известно в наше время как мировой центр исследования богослужебного пения католиков — григорианского хорала. «Вышедшие из стен аббатства (в том числе и по получению римских пап) факсимиле древнейших нотных рукописей распева (в серии *Paléographie musicale*), <...> получили всемирное распространение и приобрели статус образцовых публикаций этого типа»⁶⁴. Основанное в 1010 г., аббатство было закрыто во время Великой французской революции и в 1833 г. одним из первых во Франции возобновило свою деятельность.

Инициатором и руководителем восстановления аббатства был Проспер-Луи-Паскаль Геранже (1805–1875). Святой Престол официально признал общину в 1837 г., назначив Геранже аббатом и главой французской Конгрегации Ордена Святого Бенедикта. Еще одной заслугой Геранже было восстановление римской литургии после установившихся было местных обрядов галликанства. Геранже был также литургистом и историком церкви. Самый известный и весьма обширный его труд — «*L'Année Liturgique*», в котором представлено все богатство римского обряда; В «*Institutions liturgiques*» Геранже уделяет основное внимание духовности и роли литургии в христианской жизни. Он характеризует литургию как «набор символов, песнопений и действий, посредством которых Церковь выражает и осуществляет свое вероисповедание Богу»⁶⁵.

Особое значение имела деятельность Геранже, связанная с григорианским пением. Правилами доказательства подлинности григорианского песнопения считались согласование текста и невмы. Геранже считал это недостаточным,

⁶⁴ Лебедев С. Н. Солемское аббатство [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/3951491> (дата обращения: 03.02.2025).

⁶⁵ «La Liturgie, considérée en général, est l'ensemble des symboles, des chants et des actes au moyen desquels l'Église exprime et manifeste sa religion envers Dieu». См.: *Guéranger D. P. Institutions liturgiques, première partie. Chapitre I: Notions préliminaires* [Electronic source]. URL: <https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/gueranger/institutions/index.htm> (accessed 26.08.2024).

поэтому с 1862 г. его ученики были отправлены на поиски истоков литургического песнопения Церкви, тем самым поставив Солесмес на путь, который приведет к восстановлению григорианского пения и распространению этого репертуара.

После смерти Геранже 30 января 1875 г. работа по восстановлению григорианского пения и усовершенствованию его нотации продолжилась. Дом Жозеф Потье (1835–1923) опубликовал «Григорианские мелодии по традиции» (1880 г.) и «*Liber gradualis*» (1883 г.). Дом Андре Моккери (1849–1930) опубликовал факсимиле рукописных источников в журнале «Музыкальная палеография» (1888 г.), а в 1908 г. книгу «Григорианский музыкальный счет» («*Le nombre musical grégorien*»), посвященную григорианской музыкальной ритмике.

Святой Престол пришел к одобрению деятельности Солемского аббатства постепенно. Папа Пий IX, в бреве 1873 года, высоко оценил «*Graduale Romanum*» на основе «*Editio Medicea*» XVII века, и рекомендовал его к исполнению с целью содействия единству церковного пения (*Рис. 1.1*)⁶⁶.

Позднее папа Лев XIII, похвалив «*Liber Gradualis*» Потье в письме 1884 года, тут же написал ему еще одно письмо, пояснив, что официальными книгами по-прежнему считаются те, которые изданы в Регенсбурге⁶⁷. Только в 1908 г. Пий X официально принял труд⁶⁸ (*Рис. 1.2*).

⁶⁶ В следующих примерах из солемских публикаций мы используем один и тот же пример — «*Rorate coeli*» («Падите, небеса», песнопение Адвента) в меняющейся нотации.

⁶⁷ «Мы рассматривали опубликованный Вами труд *Graduale* исключительно как труд, относящийся к истории, дисциплине или науке духовной музыки, созданный с учебной целью <...> Однако, чтобы эти письма не могли вызвать никаких недоразумений <...> Мы решили сообщить Вам, что в отправленном Вам письме Мы ни в малейшей степени не намеревались отступать от Декрета, изданного Нашей Конгрегацией священных обрядов 10 апреля прошлого года Нашей властью, который начинался словами «*Romanorum Pontificum sollicitudo*». Мы также не намеревались одобрять *Graduale*, предложенный Нам для использования в священной литургии. Более того, сам труд был бы обязательно представлен на тщательное рассмотрение вышеупомянутой Конгрегации, как это принято у Апостольского Престола в подобных вопросах» (Письмо от 03.05.1884 г.).

⁶⁸ Schnorr K. El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet / Ratisbona a la de Solesmes en la época del «*Motu Proprio*» // Revista de musicología, Vol. 27, Nº 1, 2004 (Ejemplar dedicado a: Junio 2004, Actas del Simposio in Internacional: «El «*Motu Proprio*» de San Pío X y La Música (1903-2003)» (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003)). P. 197–210.

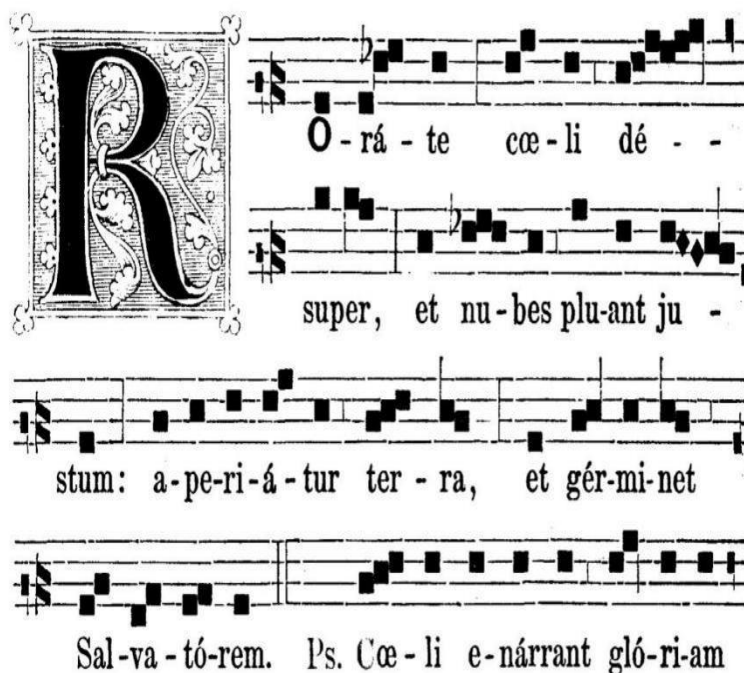


Рис. 1.1. Начало интроита «Rorate coeli» в Graduale Romanum, одобренном Ватиканом в 1873 году⁶⁹



Рис. 1.2. Начало интроита «Rorate coeli» в Graduale Romanum, одобренном Ватиканом в 1908 году⁷⁰

⁶⁹ Graduale de tempore et de sanctis juxta ritum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ: cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformatio cui addita sunt officia postea approbata sub auspiciis Sanctissimi Domini Nostri Pii PP. IX. Ratisbona: F. Pustet, 1882. xii. P. 408, 204, 86.

⁷⁰ Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de tempore et de sanctis SS. D. N. Pii X Pontificis Maximi. Tournai: Desclée et Socii. 1908. xvi. P. 559, 208, 153.

В 1894 г. Папа Лев XIII опубликовал «Положения о церковной музыке»⁷¹ («*Normæ pro musica sacra*») — рекомендацию использовать григорианское пение, адресованную итальянским епископам. Перечислим основные положения: Церковь считает ■ григорианское пение единственным одноголосным богослужебным пением, которое принято в литургических книгах; ■ полифонию Палестрины, римской школы в целом и композиторов, последователей Палестрины, — пригодными для богослужения⁷²; ■ орган — инструментом, сопровождающим пение, но не подавляющим его своей звучностью. ■ Запрещается музыка театрального стиля; ■ органная импровизация запрещена тем, кто не обладает навыками импровизировать.

Этот документ заложил основы литургической реформы Папы Пия X своим *motu proprio* 1903 г.

Дополним обзор научной деятельности Солемского аббатства в актуальный для нашей темы исторический период информацией об одном из важнейших изданий XX в. В 1979 г. был издан «*Graduale Triplex*» под руководством Дома Эжена Кардина (1905–1988), с именем которого связано дальнейшее развитие солемских исследований. В 60-х гг. XX в. он разработал «новую дисциплину — григорианскую семиологию, основной принцип которой заключается в следовании мельчайшим графическим деталям древних источников». Существенным вкладом Кардина в изучение григорианского ритма стало «открытие т. н. невменного разрыва (франц. *coupure neumatique*) — особого способа группировки невм, несущего определенную информацию о их ритмическом содержании». Изданный Кардином Римский Градуал содержит «вписанные невменные строки из древнейших источников, изобилующих ритмическими и артикуляционными

⁷¹ *Acta Sanctae Sedis* XXVII. P. 42–43.

⁷² Лишь немногие сторонники реформы выступали против музыки Палестрины, называя её светской и элитарной, но в целом, ее считали символом музыкального совершенства, «потерянным раем». См.: *Ellis K. Palestrina et la musique dite “palestrinienne” en France au XIXe siècle: questions d'exécution et de réception*. P. 176.

обозначениями». «Большинство песнопений представлено 3 строками — южнонемецкими (санкт-галленскими) невмами, лотарингскими невмами и стандартной квадратной нотацией Солема; отсюда название издания — *Graduale Triplex*»⁷³ («Тройной Градуал», *Рис. 1.3*).

Dominica quarta Adventus

Is. 45, 8; Ps. 18

L 12
E 9

IN. I
RBCKS

R O-rá-te * cae-li dé-su-per, et nu-bes plu-
ant iu-stum : ape-ri-á-tur ter-rā, et gérmí-net
Sal-va-tó-rem. *T.P.* Alle-lú-ia, alle-lú-ia.

Рис. 1.3. Начало интроита «Rorate coeli» в *Graduale Triplex* 1979 году⁷⁴

Вклад бенедиктинцев повлиял на репертуар Западной католической церкви, а также на области музыковедения и палеографии, исследования которых продолжаются и по сей день⁷⁵. Это заложило основы литургической реформы Пия X своим *motu proprio* 1903 г.

⁷³ Карцовник В. Г. Григорианское пение [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/166507.html> (дата обращения: 03.02.2025).

⁷⁴ *Graduale triplex: seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum, neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum.* Solesmis: Abbaye Saint-Pierre, 1979. 918 p.

⁷⁵ *Walden D. K. S. Dom Mocquereau's Theories of Rhythm and Romantic Musical Aesthetics.* P. 22.

Под знаком возвращения к григорианскому хоралу: образовательные институты, ассоциации, сообщества и издания во Франции

Деятельность по возвращению в богослужебную практику григорианского пения и старинной полифонии а *carrella* временам осуществлялась в непосредственной близости от продолжающихся разрушений. В истории французской органной музыки, имеющей непосредственное отношение к основной теме нашего исследования, соседствуют по времени письмо десяти парижских органистов, посвященное бедствиям органного искусства (1810 г.), и рассказ о вполне успешной деятельности Александра-Этьена Шорона (1771–1834), .

Известно, что церковные органисты конца XVIII в., согласуясь с духом времени, использовали звукоизобразительные и шумовые эффекты, играли военные и революционные марши, в том числе «Марсельезу», выражая поддержку новому режиму. В современных публикациях поведение органистов объясняется и экономическими причинами, и надеждой защитить храмы вместе с расположенными в них органами, а вся ситуация в целом оценивается как свидетельство глубокого кризиса, в котором французская органная школа и церковная музыка оказались к началу XIX в., что и послужило темой письма, подписанного десятью парижскими органистами⁷⁶. Письмо было адресовано министру по делам религий (*ministre des cultes*) Феликсу Жюльену Жану Бигу де Преаме (1747–1825). Органисты призывали министра спасти духовную музыку и органную культуру. В письме говорилось, что последствия революции вызвали упадок, особенно сказавшийся на органном искусстве, конец которого казался

⁷⁶ В их числе: Жан-Николя Марриг (1757–1834), Элуа-Николя-Мари Мируар (1746–1815), Гийом Ласе (1740–1831), Исаак Франсуа-Антуан Лефебюр-Вели (1756–1831), Жерве-Франсуа Куперен (1759–1826), Жозеф Путо де Форкере (1739–1823), Николя Сежан (1745–1819) и Франсуа Лакодр дит Блен (1757–1834). См.: *Pinaud P.-F. Les musiciens d'église francs-maçons à Paris (1790–1815): l'exemple des organistes* [Electronic source] // *Renaissance traditionnelle*, No. 162, avril 2011. URL: https://www.musicologie.org/publire/les_musiciens_d_eglise_francs_macons.html (accessed 26.08.2024), а также *Peitsalo P. Jullander S. Kuikka M. (ed.) Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century: Preconditions, Repertoires and Border-Crossings*. P. 40–42.

неизбежным: «...два фактора предвещают его скорое угасание. Во-первых, это широко распространенное предубеждение, которое оспаривает у органистов талант, необходимый для преподавания игры на фортепиано. Тщетно они противопоставляют этому предубеждению многочисленных учеников, которых они подготовили и продолжают готовить; сама очевидность бессильна перед предвзятостью. Во-вторых, это недостаточность вознаграждения. Это несправедливое предубеждение и скромность гонораров отталкивают всех желающих посвятить себя органной музыке»⁷⁷. В условиях Конкордата 1801 г.⁷⁸ у правительства не было возможностей в полной мере откликаться на подобные призывы. И все же благоприятные изменения последовали уже в 1811 г., когда министерство по делам религий назначило Шорона музыкальным руководителем фестивалей и религиозных церемоний и поручило ему реорганизовать хоры в важнейших соборах и храмах. Назначение соответствовало характеру личности и творческим устремлениям Шорона, который «сочетал в своей жизни научно-исследовательскую, преподавательскую и исполнительски-просветительскую работу. Не закончив консерватории, систематически начав заниматься музыкой в 25-летнем возрасте, Шорон самостоятельно постиг основы музыкальной теории и композиции»⁷⁹ опубликовал многочисленные музыкальные и теоретические сочинения прошлого, в том числе забытые творения Дебре, Жанекена,

⁷⁷ Pinaud P.-F. Les musiciens d'église francs-maçons à Paris (1790–1815): l'exemple des organistes [Electronic source] // Renaissance traditionnelle, No. 162, avril 2011. URL: https://www.musicologie.org/publire/les_musiciens_d_eglise_francs_macons.html (accessed 26.08.2024).

⁷⁸ Так называемый Конкордат Наполеона — «соглашение между папой Пием VII и Французской республикой в лице Первого консула, подписанное 26 мессидора IX года (15 июля 1801 года), по которому католицизм был объявлен «религией большинства французов». Свобода вероисповедания сохранялась, при этом церковь должна была отказаться от притязаний на свое имущество, конфискованное во время революции. См.: Concordato Francés de 1801 [Electronic source]. URL: https://ec.aciprensa.com/wiki/Concordato_Francés_de_1801 (accessed 26.09.2025); Pioppi C. La difficile costruzione di un equilibrio. Il Concordato del 1801 tra la Santa Sede e la Francia // Martínez Ferrer L. Guiducci P. L. (ed.). Fontes. Documenti fondamentali di Storia della Chiesa. Cinisello Balsamo: San Paolo Edizioni, 2005. P. 488–493.

⁷⁹ Бочкова Т. Р. Музыка И. С. Баха во Франции конца XVII — первой половины XIX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Искусствоведение. 2011. С. 42

Палестрины»⁸⁰. Статьи о григорианском пении и церковной музыке привели Шорона к назначению на должность по реорганизации хоров важнейших церквей Парижа и других городов, а также руководство музыкальными выступлениями на торжественных церемониях после реставрации монархии Бурбонов. В 1817 г. он основал «Institution royale de Musique classique et religieuse» («Королевский институт классической и религиозной музыки»)⁸¹. В том же 1816 г. Шорон заново открыл закрытую годом раньше Парижскую консерваторию, — теперь это была «École Royale de Chant et de Déclamation» («Королевская школа пения и декламации»). Далее последовал собственный проект — школа, направленная на восстановление религиозной музыки. Обучение в школе включало такие предметы, как теория музыки, аккомпанемент пению на фортепиано или органе, гармония, композиция, религиозное и нравственное воспитание. Студенты исполняли произведения Палестрины, Баха и Генделя. В 1817 г. Шорон основал и возглавил Королевский институт классической и религиозной музыки («Institution royale de musique classique et religieuse») для восстановления старинного религиозного репертуара. Успешная работа института продолжалась вплоть до июльской революции 1830 года.

Среди других выдающихся музыкантов, чьи интересы были связаны с григорианским хоралом и старинной музыкой, назовем Франсуа-Жозефа Фетиса (1784–1871) — бельгийского музыковеда, музыкального критика, просветителя и композитора. Среди его многочисленных трудов отметим лишь то, что непосредственно связано с нашей темой. В Римановском словаре сообщается, что «первым крупным трудом Ф[етис]а была история григорианского пения; к этой работе он приступил по инициативе одного из парижских издателей (Баллара), который, по восстановлении отмененного Революцией католического богослужения, задумал издать вновь богослужебные песнопения и поручил

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Otten J. Alexandre-Etienne Choron [Electronic source] // The Catholic Encyclopedia. Vol. 3. New York: Robert Appleton Company, 1908. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/03696a.htm> (accessed 26.08.2024).

разработку их Ф[етис]у; подготовительные работы для этого принимали все более и более внушительные размеры и до самого издания так дело и не дошло»⁸². Позднее были опубликованы «Основы григорианского пения, для семинарий, регентов и органистов»⁸³. Григорианский хорал включен в исторический обзор наиболее важного теоретического труда Фетиса под названием «Полный трактат о теории и практике гармонии» (1844), где *cantus planus* представлен как образец «музыки однотонального строя» (*ordre unitonique*)»⁸⁴.

Большое значение имели находки и публикации. Особенно важные открытия происходили в области исследований средневековой литургической монодии. В 1847 г. французский органист и композитор Феликс Данжу (1812–1866) нашел в библиотеке медицинской школы Монпелье антифонарий XI века, который послужил основой для римского градуала 1851 г. В 1842 г. бельгийский музыковед, композитор и иезуит Луи Ламбилотт (1796–1855) нашел в Санкт-Галленском монастыре кантаторий X века, опубликованный в 1851 г. Следующими по времени были «*Les mélodies Grégoriennes*» (1880 г.), и «*Liber gradualis*» (1883 г.), опубликованные Жозефом Потье (1835–1923), факсимиле рукописных источников, опубликованные Андре Моккеро (1849–1930) в журнале «Музыкальная палеография» (1888 г.)⁸⁵. Ко времени этих публикация Святой Престол начал одобрять деятельность по восстановлению григорианского пения, уже распространившуюся на несколько европейских стран. В 1884 г. Папа Лев XIII опубликовал инструкцию, адресованную итальянским епископам, с рекомендацией использовать григорианский хорал.

⁸² Риман Г. Энгель Ю. Д. Фетис (Fétis) 1) Франсуа Жозеф [Электронный ресурс] // Музыкальный словарь Римана. М., Лейпциг. 1904. URL: https://riemann_music_dictionary.academic.ru/418/%D0%A4%D0%95%D0%A2%D0%98%D0%A1 (дата обращения: 03.02.2025).

⁸³ *Méthode élémentaire de, à l'usage des séminaires, des chantres et plain-chant organistes*. Paris: V. Canaux, 1843. 63 p.

⁸⁴ Лебедев С. Н. Фетис [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/4710277> (дата обращения: 03.02.2025).

⁸⁵ *Skinner W. Combe P. The restoration of Gregorian chant: Solesmes and the Vatican edition*. Washington: The Catholic University of America Press, 2012. P. 99–143.

Теодор Нисар⁸⁶ сосредоточил свое внимание на восстановлении церковного пения, основал в 1856 г. «Revue de Musique Ancien et Moderne» («Журнал старинной и современной музыки»), а в 1857 г. — «Revue de Musique Sacree» («Журнал духовной музыки»). Был членом «Verein zur Erforschung alter Choralhandschriften behufs Wiederherstellung des gregorianischen Chorals» — «Ассоциации по исследованию старых певческих рукописей для восстановления григорианского пения», организатором которой выступил музыкальный руководитель Трирского собора Михаэль Гермесдорф (1833–1885). Нисар принял участие и в многолетнем международной дискуссии, получившей название «Trierer Choralstreit» («Трирский хоральный спор»): предметом разногласий была правильность опубликованного в 1614 г. в Риме «Editio Medicea» — исправленного издания григорианских песнопений.

Тенденции за реформу распространились по всей Европе, достигнув Италии, в частности самого Ватикана. Здесь их выразителем стал Лоренцо Перози (1872–1956), ученик Хаберля и руководитель хора Сикстинской капеллы.

1.3. Первый период в истории баскско-наваррской органной школы: формирование

В Испании, как и в других европейских странах, инициативы исходили не от церковной иерархии, а от органистов, капельмейстеров и музыкальных критиков, многие из которых были священниками.

Вопрос о реформе церковной музыки был частью рассуждений об испанской музыке в целом. В то же время, в силу различных обстоятельств, важную роль стала играть *органная музыка*, причем связанная с творчеством *баскских* композиторов-

⁸⁶ Теодор Нисар (псевдоним Теодюля-Элеазара-Ксавье Нормана, 1812–1888) — бельгийский органист, писатель, священник (1835 г.), автор публикаций в «Литургическом, историческом и практическом словаре простой и церковной музыки в средние века и новое время» (1854 г.) под редакцией Жозефа д'Ортига (1802–1866).

органистов. Первым из тех, кто посвятил свою жизнь обдумыванию, теоретическому изложению и осуществлению на практике того, что он считал необходимым для правильного — в духовном плане — развития музыки стал Мигель Иларион Эслава-и-Элисондо (1807-1878)⁸⁷.

Духовная сфера органного искусства была неотделима от остальных сторон жизни Эславы. В 1832 г. он 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 («вильянсико»), а также разработал музыкальные методики обучения, которые позже опубликовал. 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 класс органа в консерватории и состоял ее профессором. Это был первый класс органа в Испании, в 1857 г. переданная Роману Химено. В 1866 г. Эслава недолгое время занимал должность директора Мадридской консерватории.

Принципы европейских движений за реформу духовной музыки послужили основой зарождающейся баскско-наваррской органной традиции. А событием, от которого можно вести отсчет существования новой органной школы, стал выход в свет «Испанского органного музея» Эславы, священника и композитора (1854)⁸⁸. «Музей» — собрание сочинений разных авторов, включая самого Эславу, — начинается обращением к «коллегам-профессорам». Цель издания, пишет он, заключается в том, чтобы «представить подлинно религиозный органный жанр, установить основы и правила, которые должны им управлять» и «предоставить

⁸⁷ Сведения об основных представителях баскско-наваррской органной школы приведены в Приложении А, портреты композиторов – в Приложении Б. См. также Приложения В и Г.

⁸⁸ Издание вышло без указания года публикации. Ориентиром для Эславы служило, по-видимому, издание с подобным названием и содержанием — коллекция «наилучших фуг», предлагаемая аббатом-композитором: Lambillotte L. Musée des organistes célèbres, collection des meilleur Fugues, pour l'orgue par L' abbé L. Lambillotte, 1842. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10889290x>

большое количество произведений, сочиненных по правилам»⁸⁹. Правила допускали использование *canto llano*⁹⁰ и фугированного изложения наряду со свободой материала и формы, — за исключением, однако, всего, что могло бы напомнить о танце, популярной, салонной или иной светской музыке. Отдельные предписания касались гармонии, фактуры, динамики и т.д. Новый жанр мыслился как выражение чувств христианского народа, а публикуемые в «Музее» пьесы, в основном сочиненные самим Эславой, как образцы. Однако именно образцы из «Музея», а также другие сочинения Эславы, в первую очередь *Miserere* 1837 года с его оперно-романтической стилистикой⁹¹, вызывали неприятие, так как были написаны в прежней манере⁹². Исключение составил Офферторий №2 на *Ave maris stella*⁹³.

Принято считать, что подлинные изменения в истории испанского органного искусства начались лишь в XX веке, когда ситуация духовной музыки стали обсуждаться на специально созываемых конгрессах и в журнальных публикациях. Новая активность стала следствием *motu proprio* 1903 года, который вдохновил многих церковных композиторов, вошедших в историю органного искусства как «поколение *motu proprio*».

Однако попытки реформы предпринимались и за полвека до *motu proprio*: об этом свидетельствует творчество композиторов баскско-наваррской органной школы. Несмотря на критическое отношение композиторов следующего поколения к деятельности Эславы, мы находим свидетельства того, что его идеи из

⁸⁹ *Eslava H.* Museo orgánico español, Obra 121, Primera parte. Prólogo. Подробнее см. [Наварро Ландаверрия Г. А. Иларион Эслава (1807–1878) — предшественник романтической органной школы Страны Басков и Наварры // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. No. 2 (73). 2024. С. 16–24. <https://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.003>]

⁹⁰ *Canto llano* — термин, часто определяемый как испанское обозначение для лат. *cantus planus*. Однако существовала особая трактовка этого термина, о которой пойдет речь далее.

⁹¹ Ученик Эдуардо Мокороа и падре Отаньо Норберто Альмандос (1893–1970) назвал это произведение «лучшей оперой Эславы». См.: *Muneta J. M.* El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX. P. 135.

⁹² Интересно заметить, что *Miserere* 1937 года — самое известное произведение Эславы.

⁹³ О признании этой пьесы свидетельствует ее повторная публикация в «Современной испанской органной антологии» падре Отаньо (1909 г.).

предисловия к «Музею» (в известной мере созвучные установлениям *motu proprio*⁹⁴), как и некоторые его произведения, были услышаны и восприняты. Не случайно падре Отаньо, представитель «испанского поколения *motu proprio*», назвал Эславу и других композиторов того же поколения, чьи пьесы Отаньо включил «Современную испанскую органную антологию» (1911), «апостолами нашего исторического становления»⁹⁵. Признанием заслуг Эславы были и слова о том, что «Антология» — «первая публикация подобного формата с 1856 года, когда Эслава опубликовал свой Музей...»⁹⁶.

Эслава стремился создать новую школу в соответствии с выработанными им принципами. Однако воплощению его идеи органного религиозного жанра препятствовало отсутствие пригодного для этой цели инструмента. Ситуация изменилась в 1861 году, когда консерватория приобрела орган фирмы «Кавайе-Коль», что позволило ученикам познакомиться с романтической эстетикой⁹⁷. К сожалению, орган был уничтожен при пожаре 1867 года.

Чтобы понять ситуацию с духовной музыкой во времена Илариона Эславы, необходимо вернуться в период, считающийся расцветом испанского искусства: в XVI — первую половину XVII века⁹⁸. Этому времени обязаны своим музыкальным возрождением в XIX столетии органная музыка Испании и творчество Эславы. Золотой век Испании внес свой вклад в историю мировой музыки в сфере вокальной полифонии. 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 два новшества, используемые в богослужениях: 1) в церкви зазвучали оркестровые

⁹⁴ В свою очередь, основанному на идеях Литургического движения и Цецилианства.

⁹⁵ *Otaño N. Antología moderna orgánica española. Prólogo.*

⁹⁶ Указание даты расходится с общепринятым.

⁹⁷ Peque Leoz Í. de. La organería en Bilbao en el siglo XIX: aportaciones documentales // *Revista de Musicología*, Vol. 41, No. 2. 2018. P. 562.

⁹⁸ *Моисеева М. А. Золотой век испанского органа. С. 6.*

инструменты (в частности, струнные, которые постепенно заняли место хора), 2) наряду с латынью стали в некоторых случаях использоваться национальные языки: например, тексты в религиозных вильянеско стали писаться на испанском или местных диалектах, чтобы люди, не понимающие латыни, приблизились к тайне Воплощения. По мнению сторонников литургически-музыкальной реформы XIX в., это привело к секуляризации духовной музыки.

Позднее, в XVIII в., в духовную музыку были введены элементы театра и итальянской оперы. Далее, в XIX в. тенденция к секуляризации обернулась разорением церкви: происходили многочисленные конфискации — экспроприации церковного имущества государством. Государство частично компенсировало Церкви содержание богослужений, ограничив количество музыкантов: например, в больших соборах могло работать до 6 музыкантов (капельмейстер, органист, субкантор⁹⁹, альт, тенор и бас), в викарных¹⁰⁰ — до 4, а в коллегиальных церквях¹⁰¹ — 2. Должности должны были занимать только священнослужители.

Первой инициативы Эславы, выступавшего с инициативой по улучшению духовной музыки, 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». 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, и получил специальное разрешение от королевы Изабеллы II на доступ к архивам в Европе.

⁹⁹ Помощник кантора.

¹⁰⁰ Викарные церкви — главные храмы викариатства в Римско-католической церкви.

¹⁰¹ Римско-католические церкви, при которых есть коллегия каноников.

Стоит отметить, что большая часть собранных Эславой сочинений взята из испанских источников — то ли потому, что не нашел ничего подходящего в архивах, то ли потому, что воспользовался поездками, чтобы ознакомиться с европейскими движениями за реформу духовной музыки, так как и сам был автором реформаторской концепции «подлинно религиозного органного жанра», о котором скоро пойдет речь.

Результатом работы по сбору лучших произведений религиозной музыки стала монументальная коллекция в 10-и томах, включающая 164 произведения 74-х авторов. Современная критика отмечает, что Эслава не указал источники и допустил некоторые ошибки в транскрипциях; в любом случае это колоссальная работа, выполненная одним человеком в то время, когда никто ничего подобного не завершил.

Теоретическое осмысление духовной музыки в работе Эславы под названием «Краткие исторические сведения о религиозной музыке в Испании» (1860 г.) содержит больше информации о том, как именно Эслава мыслил реформу духовной музыки. В характеристике старинной музыки он разграничил три ее 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. Следующее его высказывание показывает, что Эслава отдавал предпочтение «смешанному» стилю — не был поклонником крайностей и 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»¹⁰².

¹⁰² Eslava H. Breve memoria histórica de la música religiosa en España. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860. P. 102.

«Испанский органный музей»

Труд Эславы под названием «Испанский органный музей» (1854 г.) был предназначен для улучшения органного репертуара и исполнительского искусства. Что касается названия, то оно, по-видимому, навеяно «Музеем знаменитых органистов» («Musée des organistes célèbres», Париж, 1842–1844) бельгийского иезуита Луи Ламбийотта (1797–1855), одного из сторонников возрождения григорианского пения во Франции. Это коллекция «наилучших фуг», в которой представлены произведения композиторов разных школ: Альбрехтсбергера, Телемана, Генделя, Мартини, Скарлатти, Фрескобальди и других. Коллекция начинается с трактата об искусстве контрапункта и фуги¹⁰³.

В отличие от коллекции Ламбийотта, «Испанский органный музей» сосредоточен исключительно на испанских авторах. Как указывает в предисловии Эслава, его цель заключалась в том, чтобы «создать подлинно религиозный органный жанр, установить основы и правила, которые должны им управлять, предоставить большое количество произведений, сочиненных на основе этих правил, прояснить историю испанских органистов и предложить все наиболее благоприятные средства для решения цели, которая является одной из важнейших в музыкальном искусстве».

12 годами ранее Ламбийотт с недоумением описывал в своем «Музее» панораму органной культуры того времени: «От священного инструмента ожидают благочестивых звуков, акцентов, возвышающих душу, трогающих верующего христианина, потрясающих и устрашающих нечестивца; но по большей части это гармония великого шума, легкая и блуждающая мелодия, без внутренней жизни, без религиозного чувства; странное отклонение, превращающее орган в совершенно нечестивое орудие, чисто мирской символ». Поэтому, чтобы исправить

¹⁰³ Lambillotte L. Compositeur Musée des organistes célèbres : collection des meilleurs fugues composées pour l'orgue, classées progressivement et choisies dans les différentes écoles. V. 1 : Traité abrégé de l'art du contrepoint et de la fugue; V. 2 : Série d'exemples d'harmonie. publiés vers 1842-1844. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10889290x/f7.item>

эти злоупотребления, Ламбийотт предлагает «усердное изучение и практику наиболее совершенных образцов», то есть фуги, «органного жанра par excellence, который в высшей степени охватывает все остальные»¹⁰⁴.

Эслава придерживался сходных убеждений, но в свой «Музей» включает и другие органные жанры помимо фуги, которые будут рассмотрены рассмотрим позже.

«Испанский органный музей» состоит из двух томов. Содержание томов следующее¹⁰⁵:

Первый том

- Краткие исторические сведения об испанских органистах.
- Основы для создания органного религиозного жанра, сопровождающиеся соответствующими советами по исполнению произведений.
- 12 офферториев, 4 из которых основаны на темах гимнов «Pange lingua», «Sacris solemniis», «Ave maris stella» и «O gloriosa virginum».
- 12 «Elevaciones»¹⁰⁶, состоящие из двух из двух частей: «Adoración» (*исп.* адорация), медленная и «серьезная», исполняемая до возношения чаши, и «Plegaria» (*исп.* молитва), «преданная и выразительная»¹⁰⁷. «Adoración» чередуются офферториями.
- Версеты средней длительности для псалмодии, по 4 на каждый из восьми тонов.
- 6 длинных версетов на «Pange lingua», 3 на «Sacris solemnis» и 3 на «Ave maris stella».

¹⁰⁴ Lambillotte, L. Musée des organistes célèbres ou collection des meilleurs fugues composées pour l'orgue, classées progressivement et choisies dans les différentes écoles. Introduction.

¹⁰⁵ Полный перечень пунктов в составе Первого тома см. в Приложении А.

¹⁰⁶ Форма множественного числа от «Elevación». «Elevación» (*исп.* возношение) — литургический органный жанр, исполняемый во время канона Тридентской мессы после Sanctus.

¹⁰⁷ Eslava H. Museo orgánico español. Obra 121. Primera parte. P. 34.

- Замечания о прелюдиях и коротких интерлюдиях с несколькими примерами.

Второй том

- Краткий трактат о гармонии, генерал-басе с примерами и правилами аккомпанемента.

- Краткий трактат о фуге с примерами и правилами импровизации как в фуговом, так и в свободном роде.

- Размышления о том, как 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, своего рода образцы богослужебной музыки.

Первый том состоит из 24 пьес (14 из них — Эславы), 8 циклов версов для псалмов разных авторов (всего 32, 18 из которых — Эславы) и 4 цикла версов на гимны (всего 15, 9 из которых — Эславы). См. Приложение Д.

Выбор композиторов, по-видимому, основывался на престиже занимаемых ими должностей или на дружеских и близких отношениях¹⁰⁸. Почти все они были органистами в кафедральных соборах Севильи, Сарагосы, Валенсии, Сантьяго-де-

¹⁰⁸ Наиболее достоверные данные указывают на то, что Эслава основал общество, членами которого были музыканты из Королевской капеллы, и здесь мнения исследователей расходятся: по данным Лопеса Кало общество было основано 3 марта 1852 году под названием «Ассоциация испанской духовной лиры» («Asociación de la Lira Sacro Hispana»); а по данным Ансорены — «Художественно-музыкальный союз» («Unión Artístico-Musical»), хотя в источниках Лопес Кало не нашел этого названия. См: López Calo J. Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España // Príncipe de Viana, Año nº 67, Nº 238, 2006 (Ejemplar dedicado a: Conmemoración del VIII Centenario de la Chantría de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006) / coord. por María Gembero Ustároz), P. 595. Однако Пильдайн утверждает, что многие органисты, произведения которых представляются в «Музее», такие как Н. Ледесма, П. Альбенис и В. Метон, были членами этого Союза. См. [Pildain Araolaza J. Eslava y la música de órgano de su tiempo // Revista de musicología, Vol. 5, No. 2. 1982. P. 215]. Важно отметить, что исследования Лопеса Кало — самые последние и уже в нашем столетии.

Компостелы, Памплоны и Королевской капелле, а также в церквях Наварры и Страны Басков.

Пьесы «Музея» 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, к тому же, согласно установленным позднее параметрам, это не было музыкой, подходящей для литургии. По-прежнему преобладал легкий фортепианный стиль с явным итальянским влиянием.



Рис. 1.4. П. Альбенис. Ofertorio N°6 (Museo Orgánico Español. P. 75–81), тт. 1–13

Как можно заметить, в первых тактах «Оффертория» Педро Альбениса (Рис. 1.4), написанных на двух нотоносцах без указания педалей, присутствуют многие элементы фортепианного письма, гармонии и формы, унаследованные от классицизма.

Пьесы «Музея» не соответствовали стилю своего времени, как и инструмент, для которого они были написаны. В Европе, в период подготовки «Музея» к публикации, уже утвердились и стилистика, и композиционные приемы органа романтического типа. В 1838 г. фирма «Cavaillé-Coll père et fils» уже установила свой первый орган в Париже, в церкви Нотр-Дам-де-Лорет, где с 1847 г. работал органистом Сезар Франк (1822–1890). В 1849 г., т. е. на 5 лет раньше выпуска «Музея» Эславы, Франк сочинил *Pièce pour orgue E♭ major*, в которой уже присутствовали элементы органного стиля, каким он стал в период работы Франка в церкви Святой Клотильды после установления в ней органа Кавайе-Коля¹⁰⁹.

В том же году, когда был опубликован «Музей», появились «Три пьесы для органа» Франка (ми-бемоль мажор, ля мажор и «*Prière*»), а два года спустя — Фантазия соч. 16, написанные для романтического органа. Что касается бельгийской школы, то здесь мы находим аналогичную пьесу «*Communion*» ми-бемоль мажор Лемменса, также датированную 1856 годом. Органная культура в Испании того времени еще развивалась в иных условиях.

Эслава осознавал противоречие между всем написанным в теоретической части «Музея» и пьесами, которые должны были иллюстрировать его постулаты. В оценке этих пьес замечен элемент критики: «После долгих размышлений я решил не пренебрегать ни одним из тех, кто согласился с моими пожеланиями, и опубликовать несколько произведений каждого, отложив соответствующее разъяснение до заключения Музея. Я делаю это сейчас и заявляю, что, хотя я признаю достоинства всех присланных мне произведений, некоторые из них более характерны для фортепианного жанра, чем для органного»¹¹⁰.

Итак, «Испанский органный музей» — издание, не лишенное противоречий и в какой-то мере отставшее от своего времени. И все же именно «Музей» положил

¹⁰⁹ *Métrope L.* La manufacture d'orgues Cavaillé-Coll, Avenue du Maine. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1988, 301 p.

¹¹⁰ *Eslava H.* Museo orgánico español. Obra 121. Segunda parte. P. 113.

начало эволюции испанского органного репертуара, осуществил первые шаги в направлении принципов литургической реформы¹¹¹.

«Подлинно религиозный органный жанр» и музыкальный инструмент, на котором он должен был исполняться

Эслава уделял большое внимание классификации музыкальных жанров, подчеркивая, что *духовная* музыка должна иметь «истинно религиозный характер, не напоминающий нам о светской музыке ни идеями, ни ритмами, ни структурой»¹¹².

В статье об органном жанре автор более подробно останавливается на том, что уместно для органа, а что нет. Статья начинается с вступления, в котором восхваляются немецкие композиторы, творившие как в фуговом, так и в свободном жанре, в качестве примера упоминаются органные сонаты Мендельсона. Вначале Эслава сравнивает возможности органа (барочного), оркестра и фортепиано. И приходит к выводу о том, что только орган пригоден для звучания в церкви, и инструментальное сочинение подлинно религиозного характера должно звучать только на органе. Свои выводы он подкреплял сравнениями репертуара для фортепиано, оркестра и органа. Вслед за инструментом подлинно религиозного жанра обсуждались качества его музыки. Эслава сравнивал светскую музыку с религиозной, приводя различия в каденциях и ритмике, объяснял неприемлемость для храма композиционных приемов, характерных для театральных и других жанров¹¹³. Ряд выводов Эславы о том, что допустимо и желательно, а что запрещено в подлинно религиозной музыке, помещен в разделе под названием «Принципы

¹¹¹ См. об этом в нашей публикации: Наварро Ландаверрия Г. А. Органная школа Страны Басков и Наварры // Научный вестник Московской консерватории. 2025. Том 16, Выпуск 4. С. 734–735. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.63.4.03>

¹¹² *Eslava H.* Museo orgánico español. Obra 121. Primera parte. P. 23.

¹¹³ *Ibid.* P. 24.

органного жанра применительно к его объекту, коим является религиозное поклонение»¹¹⁴:

Допускаются как свободные, так и фугированные жанры, используемые как по отдельности, так и в сочетании. Эти жанры могут быть использованы с введением в них григорианского хорала, в качестве основной партии, либо в сопровождении, — либо полностью независимо от него.

Органный жанр, будь то свободный или фугированный, должен выражать чувства христианского народа, собравшегося в храме, чтобы: 1) хвалить Бога и благодарить Его за Его безмерные благодеяния; 2) поклоняться Ему и воздавать Ему почести; и 3) просить у Него милосердия и благословения. Вследствие этого принципа исключается вся музыка, которая не выражает указанных религиозных чувств.

Запрещается любая музыка, ритм которой характерен для танцев, как народных, так и салонных, а также всякого рода светские песнопения. Также запрещается использовать распространенные каденционные обороты театральной музыки: например, следующие и другие (Рис.1.5):



Рис. 1.5. И. Эслава. Museo Orgánico Español. P. 25

Далее, в разделе «Условия органного жанра относительно основных характеристик инструмента», Эслава пишет: «Органная музыка должна быть богата гармонией. Природа инструмента, а также его великое предназначение исключают всякую мелодическую фразу из определенного числа тактов¹¹⁵, сопровождаемую тоникой и доминантой в простых аккордах или бедным арпеджио». Однако и чрезмерно детализированная мелодия непригодна для подлинно религиозной музыки: «Любая мелодия, требующая значительных

¹¹⁴ Ibid. P. 25.

¹¹⁵ По-видимому, имеется в виду квадратное строение мелодии.

нюансов, то есть имеющая большое разнообразие громкости (тихо, громко, затухая или нарастая), неуместна для органа, поскольку ее невозможно исполнить с такой градацией силы. Этот недостаток инструмента необходимо восполнять за счет гармонии, — тому, что вызывает восхищение» (в органном звучании. — Н.Л.Г.А.).

«Резкие, грубые и несвязные модуляции отвратительны на органе», — продолжает Эслава. — «Несмотря на то, что многие пианисты высшего класса часто практикуют их сегодня, и некоторые неосмотрительные органисты, или органисты с не очень тонкой организацией, или, возможно, с извращенным вкусом, переносят их с фортепиано на орган, подобное злоупотребление не менее достойно осуждения»¹¹⁶. Нам сложно судить о том, что Эслава считал правильным, а что проявлением извращенного вкуса, но очевидно, что в его суждении проявляется ранее упомянутая установка на *стилевые самоограничения в церковных жанрах*, которая призвана исключить сходство создаваемого произведения со светской музыкой.

По словам Эславы, сочинять можно в трех жанрах, которые он называет возвышенным, средним и простым. «К возвышенному роду относятся произведения, написанные в значительной степени в четырехголосии, богатые гармонией, модуляцией и имитациями. К среднему роду относятся блестящие композиции и те, чье течение более свободно и не затруднено полной гармонизацией. Наконец, к простому роду относятся произведения простые как по замыслу, так и по легкости исполнения»¹¹⁷.

Далее Эслава перечисляет, к каким из этих жанров относятся его собственные произведения: первые три оффертория и три *elevaciones* — к высокому; оффертории и *Elevaciones* № 4–5 — к среднему; *Elevación* № 6 и Офферторий № 7 принадлежат к простому жанра.

Хотя именно Эслава отвечал за установку орган фирмы «Merklin» в Мурсии (второй романтический орган в стране после Кавайе-Коля в Лекейтио), это

¹¹⁶ *Eslava H.* Museo orgánico español. Obra 121. Primera parte.

¹¹⁷ *Ibid.* P. 26.

произошло лишь три года спустя, поэтому неудивительно, что все пьесы были написаны для испанского барочного органа, принимая во внимание размеры клавиатуры (45 клавиш)¹¹⁸ и отсутствие полной педальной клавиатуры, признавая, что это является «дефектом» испанских органов. Для изменения динамики (P-F) он использует такие механизмы, как наколенники, активирующие кларины. Он не уточнил регистровку, хотя на протяжении всего труда упоминал о семействах испанских регистров. Например, для *elevaciones* используются не язычковые регистры, а принципалы («*flautados*») регистры или «*corneta en esó*» (оригинальный и примитивный «швеллер») для динамики¹¹⁹. В офферториях можно использовать язычковые регистры, всегда принимая во внимание характер произведения, качество и громкость регистров, а также размер храма и его акустику. Что касается артикуляции, то все, за исключением указанных случаев, легато, поскольку это соответствует «характеру органа»¹²⁰.

Подводя итог, можно сказать, что, несмотря на все еще ограниченные на тот момент композиторские приемы в испанской органной культуре, Эслава попытался навести порядок в духовном органном репертуаре, установив правила, которых в конечном итоге даже он сам не смог придерживаться, судя по включенным им в сборник произведениям. Влияние так называемой «недостойной» музыки на богослужение было неоспоримым: эти элементы глубоко укоренились в слухе композиторов, и отказаться от их было нелегко. Эслава признает это в конце работы, где уточняет, 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». В заключение он предложил читателям самостоятельно судить, о том, какие произведения сборника относятся к органному жанру, а какие нет.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid. P. 43.

¹²⁰ Ibid. P. 27.

Он отмечает в Прологе, что «Музей» дает возможность узнать «истинную историю современного состояния органного жанра в Испании», и что он хотел бы, чтобы другие опубликовали «работы, имеющие большую ценность», надеясь, в то же время, что его работа «будет воспринята, если не с уважением, то по крайней мере снисходительно».

По словам Элисондо, Эслава создавал свой труд в расчете на испанские барочные органы¹²¹ (другие 1850-х годах только начинали появляться, но Эслава в период работы над «Музеем» с ними еще не был знаком¹²²). В то же время заложенные им основы представлений о том, как следует писать органную музыку, подходящую для храмов (больше легато и меньше орнаментации, изменений в гармонии и форме), скорее соответствуют возможностям романтического органа¹²³. Важно учитывать и другое. Как подчеркивает Пильдайн Араоласа, развитие органной культуры в Испании, начавшееся в XVI–XVII веках временами прерывалось по разным причинам, включая политические. Поэтому испанские органисты-композиторы не были готовы к попыткам основать органную школу «с нуля» в 1850-х годах и потерпели неудачу¹²⁴.

Факты лишь отчасти подтверждают оба эти суждения. Обратившись к творчеству таких учеников Эславы как Венансио Эррасти Берналь (1812–1887), Сириако Хименес Угальде (1828–1893), Амбросио Арриола Хауреги (1833–1866),

¹²¹ Испанский барочный орган называется также иберийским («*órgano ibérico*»). Подробное описание испанского органостроения эпохи Возрождение и барокко см. *Моисеева М. А.* Золотой век испанского органа. Глава II. См. также *Наварро Ландаверрия Г. А.* Органная культура Иберийского полуострова IX–XVI веков // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных : сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года / отв. ред. Т. И. Науменко, А. А. Гундорина, И. С. Захарбекова. М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 121–137. URL: <https://gnedin-academy.ru/science/projects/issledovaniya-molodykh-muzykovedov-sbornik-statey-po-materialam-xiii-mezhdunarodnoy-nauchnoy-konfere/>

¹²² В 1854 г. в церкви г. Лекейтио был установлен первый романтический орган. В 1857 г. сам Эслава способствовал установке инструмента фирмы «Merklin» в кафедральном соборе Мурсии (автономное сообщество на юго-востоке Испании).

¹²³ Elizondo Iriarte E. Felipe Gorriti, figura clave en la transición del Barroco al Romanticismo en la música española para órgano // *Revista de Musicología*. 2004. Vol. 27, No. 1. P. 361.

¹²⁴ Pildain Araolaza J. Eslava y la música de órgano de su tiempo // *Revista de musicología*. 1982. Vol. 5, No. 2. P. 224.

Буэнавентура Иньигес (1840–1902), Торибио Элейсгарай Мугерса (1840–1910) и самого выдающего среди них — Фелипе Горрити Осамбела (1839–1896), мы приходим к выводу о том, что почти все они внесли свой вклад в переход от барочного органного стиля к романтическому. Например, «Elevación» Хименеса (1857 г.), несмотря на характерные для иберийского органа указания «Contras» (короткая клавиша, состоящая из кнопок-педаль), а также рекомендованные Эславой регистры для каждой из частей пьес этого жанра¹²⁵ Flauta mayor и Ecos de clarín, удивляет своим романтическим стилем в гармонии, в том числе насыщенными хроматизмами в секвенции (*Рис. 1.6*, тт. 12–18).

В «Elevación» Б. Иньигеса (1866 г.), также написанном для барочного органа, взамен рекомендованных Эславой Flautado de 13 (Принципал 8 футов) и Octava (Принципал 4 фута) и далее — Ecos de Clarín («Эхо-труба», язычковый регистр) мы видим Violón и Octava. В звучании также заметны романтические элементы в гармоническом колорите и модуляциях (*Рис. 1.7*, тт. 37–44).

Несмотря на наличие подобных признаков обновления органного стиля, все еще сложно было говорить о его окончательном утверждении. Одна из помех состояла в издательской политике: в период с 1883 по 1909 год не появилось ни одного издания с новым органным репертуаром. В основном выходили переиздания. Коммерчески мотивированное обозначение «легкие для исполнения (пьесы)» на обложках всех этих сборников ограничивало творческую свободу композиторов¹²⁶. Мадрид, центр издательского дела того времени, не был знаком с

¹²⁵ «Elevación» (исп. «возношение») — литургический органнй жанр, исполняемый во время канона Тридентской мессы после Sanctus. В elevaciones Эславы, состоит из двух частей: «Adoración» (исп. «адорация»), медленная и «серьезная», исполняемая до возношения чаши, и «Plegaria» (исп. «молитва»), «преданный и выразительный». См.: *Eslava H. Museo orgánico español. Obra 121. Primera parte. P. 34.* Он также указал, что для первой части соответствующими регистрами должны быть Flautado de 13 (Принципал 8 футов) и Octava (Принципал 4 фута), а для второй — Ecos de Clarín («Эхо-труба», язычковый регистр).

¹²⁶ Gonzalo López J. Fuentes para el órgano en España entre 1835 y 1936 // Nassarre. 2020. Vol. 36, No. 1. P. 178.

постепенным, хотя и спорадическим установлением новых органов в Стране Басков¹²⁷.



Рис. 1.6. С. Хименес Угальде. Elevación para órgano. Plegaria, тт. 1–18¹²⁸



¹²⁷ Peque Leoz Í. de. La organería en Bilbao en el siglo XIX: aportaciones documentales // Revista de Musicología. 2018. Vol. 41, No. 2. P. 561.

¹²⁸ Giménez Hugalde C. Elevación para órgano por Ciriaco Giménez Hugalde, discípulo de D. Hilarión Eslava // BNE Digital. Biblioteca Nacional de España. URL: <https://bne digital.bne.es/bd/card?oid=0000266301&site=bdh>

Рис. 1.7. Б. Иньигеса. Elevación para órgano. Plegaria, тт. 37–46¹²⁹

Оценка наследия И. Эславы в контексте последующего этапа движения за реформу духовной музыки

Иларион Эслава умер за 25 лет до обнародования *motu proprio* Папы Пия X о духовной музыке. Хотя при жизни Эслава был известным композитором, у которого было много учеников, который занимал высшую должность церковного музыканта в Испании, при наступлении новой эпохи, после того, как новые нормы сочинения церковной музыки были сформулированы на страницах *motu proprio*, восприятие наследия Эславы стало совсем другим. Приведем ранее опубликованные по этому поводу строки: «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*»¹³⁰. Ф. Педрель писал в журнале “Музыкальное духовное сокровище” (“*Tesoro Sacro Musical*”)¹³¹: «Легенда Эславы должна быть уничтожена», поскольку все, что сделал Эслава, было связано с тем, что «он пользовался всевозможным покровительством, но ничего или очень

¹²⁹ Íñiguez B. Elevación para órgano por B. Yñiguez, discípulo de órgano de D. Román Jimeno // BNE Digital. Biblioteca Nacional de España. URL: <https://bne digital.bne.es/bd/card?oid=0000067817&site=bdh>

¹³⁰ Наварро Ландаверрия Г. А. Иларион Эслава (1807–1878) — предшественник романтической органной школы Страны Басков и Наварры // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. No 2. С. 21. <https://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.003>.

¹³¹ Журнал выходил с 1917 по 1978 гг. См.: Pavia J. Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española: Tesoro Sacro Musical // Recerca musicològica, N°. 11-12, 1991. P. 275–303.

мало делал (будем милосердны) и в исторических рассуждениях, и в музыкальной науке, и в трактатах, и в собственном творчестве»¹³².

Такой деятель, как Иларион Эслава, посвятивший свою жизнь теоретизированию и осуществлению на практике того, что он считал подлинно духовным жанром, лидер реформы, направленной на прекращение музыкальных злоупотреблений в храмах и спасения от забвения полифонических сокровищ Золотого века Испании, — стал отрицательной фигурой. 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. 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.

Изменение парадигмы произошло не сразу: на это повлияли обстоятельства, не связанные с музыкой, в основном политические, что повлияло на восприятие новых тенденций. Однако наибольшим из трех аспектов¹³³, в которых заключается значение Илариона Эславы для испанской органной культуры в целом, а это

- создание первого класса органа в Королевской консерватории Мадрида,
- публикация «Музея», установка органа Мерклина в Мурсии, • развитие органной школы Страны Басков и Наварры, — стало внедрение романтического органа.

1.4. Романтический орган и его роль в истории школы

¹³² См. об этом: *López Calo J. Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa*. P. 208.

¹³³ *Pildain Araolaza J. Eslava y la música de órgano de su tiempo*. P. 224.

Инструментом, звучанием которого вдохновлялись, по словам Элисондо, все композиторы баскско-наваррского региона, стал «большой романтический орган, получивший название “симфонического” за свою способность соперничать с оркестром по силе и разнообразию звучания»¹³⁴. В нашем исследовании уже несколько раз, по разным поводам возникали упоминания о романтическом органе. Теперь же время обратиться к этому инструменту как таковому.

Распространение инструмента Кавайе-Коля, соответствующего новым идеям органостроения и органной композиции, сыграло значительную роль в образовании баскско-наваррской школы. Центры органостроения были сосредоточены во Франции и Германии, а распространение новых инструментов началось после поражения Наполеона и наступившего в Европе периода относительной стабилизации. Испанские провинции, граничащие с Францией, в наибольшей степени — Страна Басков и Наварра, первыми приняли новые тенденции зарубежного органостроения. В церкви Нуэстра-Сеньора-де-ла-Асунсьон¹³⁵ в Лекейтио был установлен первый в Испании романтический орган, построенный компанией «Аристид Кавайе-Коль». По данным испанского органиста и исследователя О. Кандендо, в период с 1855 по 1925 год в Стране Басков и Наварре было установлено 58 французских инструментов (пик популярности пришелся на период с 1880 по 1913 год)¹³⁶. Одновременно происходила и «романтизация» старинного испанского органа: местные органостроители постепенно осваивали новые технологии. Вместе с принципами органостроения перенимались и музыкально-стилистические тенденции, пришедшие из франкоязычных стран и тесно связанные с особенностями конструкции инструментов. Знакомство с новым органным стилем происходило на

¹³⁴ Моисеева М. А. Орган // Научно-образовательный портал «Большая российская энциклопедия». URL: <https://bigenc.ru/c/organ-muzykal-nyi-instrument-7e6602>

¹³⁵ Церковь Успения Пресвятой Девы Марии.

¹³⁶ Clastier F. Candendo O. Órganos franceses en el País Vasco y Navarra // Cuadernos de Sección. Música. 1994. No. 7. P. 153.

инаугурации органов, куда приглашались известные органистов из Франции, такие как Э. Жигу, А. Гильман, Л. Вьерн и М. Дюпре.

Опубликованные в свое время материалы позволяют понять, каким был идеальный, по мнению представителей баскско-наваррской школы, тип органа, подходящего для правильного развития органного творчества. Элизондо в статье «El P. Nemesio Otaño, S. J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX» («Падре Немесио Отаньо SJ — главный распространитель органа в Испании в первой половине XX века») приводит некоторые решения, принятые на Первом конгрессе духовной музыки, организованном басками-священниками Висенте Гойкоэча и Немесио Отаньо в ответ на призыв Папы Пия X возвеличить церковную музыку и состоявшемся в Вальядолиде в 1907 г. Участники согласились, что характеристики романтического органа наиболее подходят для литургии. Барочный орган считается устаревшим и не подходящим для литургии. Что же касается старых инструментов исключительной ценности, то их предлагается модернизировать в соответствии с критериями, принятыми конгрессом, такими как добавление большего количества низких регистров и полной педальной клавиатуры, а когда это невозможно, рекомендуется приобрести новый орган»¹³⁷.

До Первой мировой войны самыми популярными были органы фирм «Кавайе-Коль», «Stoltz Frères», «Merklin», «Puget» и «Henri Didier». Следствием этого процесса стала «романтизация» старинного испанского органа. Технологические достижения постепенно вводились местными органостроителями в уже существующие конструкции.

Чтобы получить представление об органе романтической эстетики, необходимо прийти к правильному пониманию, того что в 1846 г. написал Аристид Кавайе-Коль (1811–1899): «Мое единственное стремление — придать различным регистрам органа тембр и характер оркестровых инструментов, которые дали им

¹³⁷ Elizondo Iriarte E. El P. Nemesio Otaño, S. J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX // Revista de musicología. 2007. Vol. 30, No. 2. P. 483.

названия»¹³⁸. Подчеркнем: Кавайе-Коля имел в виду не просто имитацию оркестра, поскольку инструменты Аристиды сохранили регистры барочного органа, а звуковую и выразительную гибкость, способствовавшую созданию симфонического языка, характерного для произведений таких авторов, как С. Франк и Ш.-М. Видор¹³⁹.

В целом органостроение А. Кавайе-Коля делится на три этапа¹⁴⁰: первый (1841–1858) – еще с элементами французского классического органа; второй (1858–1875) – с развитием нового, найденного Кавайе-Колем звучания; и третий (1875–1890) – с созданием собственно симфонического органа. Согласно исследованию Элисондо¹⁴¹, основные характеристики, делающие органы «А. Cavallé-Coll» шедевром звука, несомненно, соответствуют техническим достижениям, особенно тем, которые связаны с системой хранения и распределения ветра, многократным давлением, усовершенствованием швеллера, машины Баркера, материалом изготовления труб, способствующим богатому, сбалансированному и однородному тембру, а также развитием регистров *Flûte Harmonique*. Аристид взял из испанского барочного органа идею горизонтальных труб и, возможно, швеллера¹⁴². В Стране Басков и Наварре Кавайе-Коля сохранил традиционное расположение барочного органа¹⁴³, то есть сбоку от хора (например,

¹³⁸ *Elizondo E.* La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940). P. 97.

¹³⁹ В предисловии к трактату Селье и Башелена, датированном 1932 годом, Видор утверждает, что, начиная с Кавайе-Коля, среди прочих привлекательных элементов, в звучании органа появилось сбалансированное звучание трех регистровых групп («Fonds, Anches et Mixtures»): «Сдержанные и мистические звуки называются Jeux de Fonds; Jeux d'Anches — трубы и бомбарды; Mixtures — “обертоны” звука, которые издает только орган, единственный инструментов, от которого проистекает присущее ему великолепие». Видор высоко оценивает мастерство Кавайе-Коля, создавшее эти три группы, а также уже имеющиеся сольные регистры (Cromorne, Basson, Trompette, Flute harmonique). Говоря о творчестве французской органной школы, Видор без колебаний объясняет достоинства французской органной музыки привлекательностью инструментов. См.: Cellier A. Bachelin H. L'Orgue. Ses éléments. Son histoire. Son esthétique. P. 1–4. См. также: *Grenzing G.* L'orgue romàntic i el seu entorn // *Catalunya música. Revista musical catalana* № 228. 2003. P. 26–27.

¹⁴⁰ Ibid. P. 98.

¹⁴¹ Ibid. P. 102.

¹⁴² *Saura Buil J.* Diccionario técnico-histórico del órgano en España. Barcelona: CSIC, 2001. 546 p.

¹⁴³ Ibid. P. 93.

Санта-Мария-дель-Коро в Сан-Себастьяне), и испанскую терминологию, указанную на пульте (например, «palmo», «órgano mayor», «cadereta»)¹⁴⁴. Фактически, он также создал небольшие одноклавиатурные инструменты с некоторыми отдельными регистрами¹⁴⁵, что свидетельствует о большой способности Аристида Кавайе-Коля к адаптации в соответствии с конкретными обстоятельствами каждого храма.

Распространение романтических органов происходило и при участии других органостроителей. При выявлении географических границ существования органной школы Элисондо учитывал такой фактор как место рождения музыканта или органостроителя. И обосновывает включение региона Наварра в баскскую органную школу, показывая связи между Наваррой и Страной Басков. Элисондо напоминает, что Наварра — это место рождения не только органистов-композиторов — Эславы и Горрити, — но также органостроителей, таких как семьи Рокес и Амесуа, продукция которых обеспечила обилие органов романтического типа.

В погоне за музыкальными достижениями остального континента Испании пришлось пройти долгий путь. Новые инструменты сначала достигли приграничных регионов с Францией — традиционного места обмена и культурной передачи между соседями. Можно сказать, что подобная ситуация складывалась и в других, вполне светских музыкальных сферах с гораздо большим успехом и почти без неудач. Следовательно, если речь идет о романтическом органостроении и органном творчестве, говорить обо всей Испании сложно. Чтобы понять общую ситуацию, нужно изучить отдельные случаи в разных провинциях. Мы увидим, что основные события происходили в изучаемых нами регионах. Конечно, и за их пределами появлялись известные композиторы-органисты, в том числе Эдуардо Торрес (1872–1934), родившийся в Валенсии, однако остальные территории

¹⁴⁴ Предки-органостроители Аристида, также каталонского происхождения, работали как в Испании, так и во Франции. См.: *Williams P. The European Organ, 1450-1850. P. 261.*

¹⁴⁵ *Ibid. P. 175.*

Испании не были в этом плане такой плодovitыми, как провинции баскского происхождения. Баскское ядро излучало свой блеск на другие регионы страны.

Нужно учесть также, что некоторые баскские композиторы-органисты не остались в Стране Басков и Наварре. Они получили важные должности – в Королевской капелле, в консерватории, в научно-исследовательских институтах и в кафедральных соборах крупных испанских городов Мадрид, Барселона и Севилья. Центром важнейших культурных событий была все же столица Мадрид, поэтому неудивительно, что первый органый класс в Испании открылся в Мадридской консерватории (1856 г.). Кроме того, в то время ряд учебных пособий о технике игры на органе был издан педагогами из Мадрида, такими как Роман Химено (1800–1874) и Хосе Пресиано (1805–1871), современниками Эславы. Однако в их стилях сохранялись элементы предыдущей органной эстетики, которых следующее поколение, проникнутое новыми идеалами и вдохновением, стремилось избежать.

Ситуация должна была измениться, и в поколении, последовавшем за Эславой, начался переходный период.

1.5. Второй период: переход

В баскско-наваррской школе второй половины XIX века выделяется фигура Фелипе Горрити и Осамбела (1839–1896). Его биография вобрала в себя самые существенные черты того исторического периода в истории школы, к которому он принадлежал.

Обучение Горрити как органиста началось в его родном городе Уарте-Аракиль (Наварра). Орган в приходской церкви Сан-Хуан-Баутиста был в стиле испанского барокко. В 17 лет Горрити переехал в Мадрид, где три года (1856–1859) учился в Королевской консерватории, в классе Илариона Эславы, который оказал на него большое влияние. В заметках Горрити упоминаются такие понятия как

«эстетический принцип единства и разнообразия», «обычная форма фразы»¹⁴⁶ (то есть образованная двумя полуфразами по 2 части каждая), а также гармонический план пьес (родство всего до 5 тональностей и смена ладов). Из тех же записей мы узнаем о запрете на использование «свободных форм с вычурными названиями»¹⁴⁷. Органные произведения этого периода включают в себя версы для псалмов или вечерни, а также религиозные произведения для смешанного хора и органа. Версы чередовались с песнопением, комментируя его, чтобы продлить богослужение и придать ему торжественность.

По окончании консерватории Горрити получил должность капельмейстера и органиста в церкви Тафальи, где работал и жил в 1859–1867 годах. Он ежедневно играл на мессах и вечернях, участвовал в процессиях при праздниках, сочинял каждые два года крупное произведение (Мессу, Miserere). В Тафальи орган также был испанским барочным инструментом (Маньеру, 1735) с 45-клавишным мануалом, контраст и 30 регистрами с отдельными регистрами¹⁴⁸. Соответственно, органные произведения, написанные Горрити в этот период, предназначены для барочного органа и написаны на двух нотоносцах с минимальным количеством контраст. Среди них выделяются две сонаты (ре мажор и фа мажор, 1866 г.), литургическая функция которых неясна; вероятно, они исполнялись в начале или в конце богослужений. Обе состоят из одной части без повторов, с экспозицией двух тем, краткой разработкой и репризы второй темы. Преобладающий жанр — Elevación, но также были оффертории и версы. Например, Elevación си-бемоль мажор (1866 г.), исполняемое во время евхаристической молитвы, разделено на две части, — по образцу Elevaciones Эславы. Пьеса написана в гомофонной фактуре с октавами в левой руке и педалями только на доминанте и тонике.

Оффертории же, напротив, в то время еще были блестящими и виртуозными, с арпеджио, гаммами и октавами. Версты для псалма он сочинил в стиле

¹⁴⁶ Moreno Moreno B. Felipe Gorriti. Compositor, maestro de capilla y organista. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011. P. 52.

¹⁴⁷ Ibid. P. 53.

¹⁴⁸ Моисеева М. А. Золотой век испанского органа. С. 43–81.

«Испанского органного музея», по 4 пьесы в каждом из восьми тонов, с симметричными фразами и без технических сложностей. Гармония колебалась между классицизмом и ранним романтизмом. Среди других особенностей можно отметить модуляции в соседние тональности и частые гармонические секвенции, — при отсутствии григорианско-ладового звучания: до этого времени было еще далеко. То есть мелодии псалмов сохраняли свою модальность, но «комментарии» органа к ним были тональными. Регистровка была барочной, с кларинами, корнетами, эхом и льено.

В 1867 г. Горрити стал победителем конкурса на должность капельмейстера и органиста церкви Санта-Мария в Толосе (Гипускоа, Страна Басков). На конкурс он представил фугу-канон и мотет «Tota pulchra». В Толосе Горрити работал до самой смерти, за исключением периода Карлистской войны (1874–1876), когда ему пришлось бежать и жить в разных местах (в Тафалье, его родном городе, и Мадриде). В этот период он сочинил «Большой офферторий на гимн *Iste confessor*, исполняемый в придворной королевской церкви Сан-Исидро». По структуре это сочинение подобно Офферторию на *Ave maris stella* Эславы (прелюдия, фуга, хорал), и «Шесть версов для *Pange lingua*» (мелодии *more hispano*).

Ко времени возвращения в Толосу стиль Горрити изменился. В нем ощущалась готовность к принятию установок, указанных в *motu proprio* 1903 года. Изменилась и ситуация с инструментом. Старый орган в Толосе был поврежден во время пожара. Хотя он и был восстановлен местным мастером А. Амесау, Горрити заказал новый инструмент, и его просьба была удовлетворена. Поэтому в 1883 г. он отправился в Париж, чтобы посетить фирмы «Кавайе-Коль» и «Stolz frères», чтобы сравнить инструменты двух фирм, строивших романтические органы. Он выбрал «Stolz frères», и орган в Толосе стал первым органом этой фирмы в Испании. Новый инструмент имел пневматическую трактуру, три мануала по 56 клавиш, педальную клавиатуру с 27 клавишами. Он построен внутри барочного корпуса. К торжественному открытию органа в 1885 г. Горрити написал органную мессу до

минор. Позднее он адаптировал несколько своих произведений, предназначенных для барочного органа, для исполнения на романтическом органе.

В период 1881–1883 годов Горрити добился признания за пределами Испании, неоднократно завоевывая премии на конкурсах Международного общества органистов и капельмейстеров, основанного в 1878 г. Общество организовало ежемесячный конкурс с определенной темой, премия которого была публикация победивших произведений. В состав жюри конкурса вошли выдающиеся французские органисты, такие как С. Франк, А. Гильман и Э. Жигу. Среди других победителей были известные органисты французской школы, среди которых Ж. Пьерне, Л. Боэльман, Ф. де ла Томбель, а также многие ученики Франка в Парижской консерватории и учащиеся школы Нидермейера.

Горрити был единственным испанским органистом и композитором, удостоенным этой награды. Примечательно, что романтический орган «Stolz frères» к этому времени еще не был установлен в Толосе.

Заслуживают упоминания три победителя этих конкурсов — следующие произведения Горрити:

1. «Надежда» («La Esperanza») — в жанре *elevación*, в котором сохранена структура *adoración* и *plegaria*, присущая *elevaciones* Эславы. В Стиль романтический (легато, секвенции и переходы к дальним тональностям), но произведение предназначено для барочного органа. Еще одним романтическим элементом является оформление с фоновой музыкой и *Voix Humaine*, призванный имитировать человеческий голос.

2. Похоронный марш до минор — первое произведение для романтического органа в Испании¹⁴⁹. В сборнике «Современная испанская органная антология» Н.

¹⁴⁹ *Moreno B. Felipe Gorriti. Compositor, maestro de capilla y organista. P. 200.* Элизондо также подчеркивает, что Похоронный марш до минор «вероятно, является первым произведением, написанным в Испании с полностью романтической концепцией и отдельным нотным станом для педали». См. *Elizondo E. Felipe Gorriti, figura clave en la transición del Barroco al Romanticismo en la música española para órgano. Catálogo de su obra organística // Revista de Musicología. 2004. Vol. 27, no. 1. P. 365*

Отаньо в произведении добавлены регуляторы и изменения мануалов, отсутствующие в оригинальном издании.

3. Пять версов для Магнификата. В этом сочинении используются только первые три ноты *cantus prius factus*. Как отмечает Морено, звучание одного из версов вдохновлено Фредериком Шопеном, одним из любимых композиторов Горрити¹⁵⁰. Порядок исполнения «Магнификата» был следующим: каждый из стихов 12 стихов начинался инципитом певца-солиста, за которым вступал хор с продолжением стиха, и, наконец, следовала органная импровизация. Два заключительных стиха завершались пением «Аминь», без органа в конце.

С 1880-х годов Горрити также активно занимался преподавательской деятельностью. Среди его учеников были выдающиеся органисты будущего поколения *Motu proprio*, такие как Эдуардо Мокороа¹⁵¹ (1867–1959), Висенте Гойкоэча (1854–1916), один из ведущих сторонников реформ *Motu proprio*, и Игнасио Буска де Сагастисабаль (1868–1950).

Фелипе Горрити жил в золотой век музыкально-издательского дела в Испании¹⁵². Его произведения при жизни публиковали Антонио Ромеро, Бонифасио Эслава и Лисарраг (Париж). Но затем последовал период пренебрежения и презрения, совпавший с обнародованием *motu proprio* и новых параметров сочинения духовной музыки, которые исключили большую часть творчества Горрити из числа музыки, соответствующей духу нового поколения композиторов-органистов баскско-наваррской школы. В 1909 г. падре Отаньо включил Похоронный марш Горрити в свою «Антологию»¹⁵³, хотя и считал, что его

¹⁵⁰ Ibid. P. 202.

¹⁵¹ *Elizondo Iriarte E. Beobide J. M. Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880–1980). La obra para órgano de Martín Rodríguez, Eduardo e Ignacio Mocoroa, José María Beobide y Tomás de Elduayen // Revista de Musicología. 2006. Vol. 29, no. 2. P. 617–663.*

¹⁵² Ibid. P. 218.

¹⁵³ См. об этом далее.

творчество не соответствует представлению об «истинном пути религиозного искусства»¹⁵⁴.

Так ведущий композитор *периода перехода* к времени расцвета баскско-наваррской органной школы осуществил свой собственный стиливой *переход*. Историческое значение Горрити впервые оценил по достоинству испанский священник и музыковед Хосе Лопес-Кало, слова которого приведены в статье Б. Морено «Предпосылки *motu proprio* в духовной музыке Фелипе Горрити»¹⁵⁵. Лопес-Кало начинает свое суждение с Эславы и отмечает, что в своих произведениях а *sarrella* или в сопровождении органа, выдержанных «в старинном» (то есть в «правильном») стиле, «Эслава опередил свое время». И далее Лопес-Кало обращается к Горрити, утверждая, что органное творчество Горрити является *переходом* от Эславы к «поколению *motu proprio*»¹⁵⁶. В то время как Эслава сочинял музыку, по-прежнему ориентируясь на испанский барочный орган, и сохранял некоторые «пороки» эпохи музыкального упадка начала XIX века, его ученик Горрити постепенно переходил от барокко к романтическому стилю, составляющему примерно треть его органного репертуара¹⁵⁷.

1.6. *Motu proprio* 1903 года. Возрождение органного искусства в Испании

Motu proprio 1903 года

Официальную работу над реформой духовной музыки начал предшественник Пия X, Лев XIII, который следовал советам музыковеда-иезуита Анджело де Санти

¹⁵⁴ Otaño N. Antología moderna orgánica española. Bilbao: Lazcano y Mar, 1909. Biografías y notas aclaratorias de los autores comprendidos en esta obra.

¹⁵⁵ Moreno Moreno B. Precedentes del “*Motu Proprio*” en la música religiosa de Felipe Gorriti // Revista de musicología. Vol. 27. No. 1. 2004. P. 187.

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ Elizondo E. Felipe Gorriti, figura clave en la transición del Barroco al Romanticismo en la música española para órgano // Revista de Musicología. 2004. Vol. 27, No. 1. P. 363–364.

(1847–1922). Не менее значительной была роль композитора Лоренцо Перози (1872–1956), прозванного «Палестриной XX века». Он руководил хором кафедрального собора Сан-Марко в Венеции при кардинале Сарто, будущем Пии X, и в 1898 г. стал дирижером хора Сикстинской капеллы. Де Санти помог в составлении *motu proprio* Пия X¹⁵⁸, который был опубликован 22 ноября 1903 года, в праздник Святой Цецилии. Целью рескрипта было упорядочить литургическую музыку в целях ее возвышения, исключив нечестивые и театральные элементы¹⁵⁹.

Приоритет по-прежнему отдавался григорианскому пению и полифонии эпохи Возрождения¹⁶⁰. «Согласно посланию, духовная музыка должна быть универсальной (то есть национальные черты должны быть подчинены общему характеру духовной музыки) и строго религиозной, поэтому все светские элементы исключаются — как в области содержания, так и в исполнительском стиле, что, в частности, касается пения. Хотя музыка Церкви должна быть преимущественно вокальной, использование органа было разрешено. Он должен был просто поддерживать пение, а не подавлять его; звучать в соответствии со своей природой, приспосабливаясь к требованиям духовной музыки. Следовательно, долгие органные прелюдии и прерывание пения интермедиями были запрещены. В церквях запрещалось использование фортепиано и всех громких, а также ассоциирующихся с “легкой” музыкой инструментов, в том числе всех ударных. Оркестры могли играть только духовную музыку и только на шествиях, проходящих вне храма.

¹⁵⁸ В статье Феррера-и-Гренеше приводится перечень всех литургически-музыкальных документов периода папства Пия X. См.: *Ferrer y Grenesche J. M. La reforma de san Pío X y la Liturgia: «sabe vivir bien, quien reza bien»*. P. 195.

¹⁵⁹ *Myers Brown S. El movimiento social en torno al “Motu Proprio”: el papel social de la música sacra en Madrid a principios del siglo XX // Revista de musicología. 2004. Vol. 27, Nº 1 (Ejemplar dedicado a: Junio 2004, Actas del Simposio in Internacional: «El "Motu Proprio" de San Pío X y La Música (1903–2003)» (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003)). P. 91.*

¹⁶⁰ С современной точки зрения, эта практика рассматривается как попытка централизации власти путем восстановления старых репертуаров и «плагиата» прошлых музыкальных стилей. Такое отстранение от настоящего делает эту музыку священной и чистой — единственным подлинным наследием. Именно так она абсолютизируется, и ее характеристики становятся нормативными для всей церковной музыки. См.: *Sartore D. Triacca A. M. (dir.) Nuevo Diccionario de Liturgia. 2a edición. Madrid: Ediciones Paulinas, 1987. P. 287–288.*

В рескрипте подчеркивается, что «духовная музыка должна в высшей степени обладать качествами, присущими литургии, а именно: святостью и совершенством форм, из которых спонтанно рождается еще одно ее свойство: универсальность. Высокие обязанности духовной музыки подразумевали строгий отбор жанров и стилей исполнения». «Так называемые концертные псалмы навсегда исключены и запрещены». «Антифоны вечерни обычно следует петь с их собственной григорианской мелодией <...>, они ни в коем случае не должны иметь форму концертной мелодии, объем мотета или кантаты»¹⁶¹.

Подобные запреты оговорены и в отношении органистов и органной игры. Органистам рекомендуется получать музыкальное образование «в соответствии с истинными принципами духовного искусства». Что касается органной игры, то шестая статья гласит, что следует поддерживать пение, не угнетая его; запрещено «помещать большие прелюдии или интермедии перед пением». — Иными словами, сольные пьесы должны быть короткими; органу нельзя заменять некоторые куплеты в форме «*alternatim*», где орган ведет диалог с пением.

Однако на практике дело обстояло не настолько плохо для органистов. Развитие сольного органного творчества происходило в рамках *messe basse* — это был своего рода «тайный концерт», в котором органист играл соло в определенные моменты богослужения. Более опытные органисты импровизировали, а остальные играли короткие, несложные пьесы. В многочисленных сборниках такие пьесы публиковались с указаниями моментов мессы, когда они должны звучать: «*Entrada*», «*Ofertorio*», «*Elevación*», «*Comunión*», «*Salida*» или «*Final*».

Тем не менее, принимая во внимание правила *motu proprio*, можно сделать вывод, что литургическая реформа ориентировалась на выразительные средства

¹⁶¹ Pío PP. X. *Motu Proprio Tra Le Sollecitudini* del Sumo Pontífice Pío X sobre la música sagrada [Electronic source]. URL: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html (accessed 26.08.2024).

симфонического оркестра — эстетического идеала того времени¹⁶². От органа требовалось сбалансированно и четко подчеркивать гармонический план песнопения, а также способствовать точному исполнению ритма, соблюдению акцентов, артикуляции, фразировки и динамики.

Новый расцвет движения наступил после Первой мировой войны, когда немецкие аббатства Лаахское Святой Марии и Бойрон стали духовными и просветительскими центрами католической культуры. В 1947 г. папа Пий XII одобрил основные принципы Литургического движения в своей энциклике¹⁶³ «*Mediator Dei*» («посредник между Богом [и человеком]»), но с стремлением при этом сохранять то, что известно как традиция. Он был инициатором процесса литургической реформы, кульминацией которого стало возобновление ранних традиций богослужения Страстной недели (1955 г.).

Распространение идей *motu proprio* в Испании

В Испании папский рескрипт с нетерпением ждали сторонники реформы, он был хорошо принят церковными властями и музыкантами и послужил толчком к проведению серии конгрессов духовной музыки с концертами органистов и докладами органных мастеров, монахов и музыковедов. Организаторами Первого конгресса духовной музыки в Вальядолиде (1907) стали иезуит Немесио Отаньо, один из главных пропагандистов *motu proprio*, и его учитель Висенте Гойкоэчеа. Центральной темой стал орган: его применение в литургии, литература,

¹⁶² Заметим, впрочем, что некоторые литургисты того времени не находили симфонический орган подходящим для литургии. Elizondo E. *La organería romántica en el País Vasco y Navarra* (1856-1940). Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco, 2002. P. 56.

¹⁶³ Энциклика — послание Папы Римского по важным вопросам общества.

характеристики, восстановление или утилизация барочных органов и приобретение новых, а также обучение органистов¹⁶⁴.

Выводы конгресса были следующими:

- Романтический орган подходит для литургии.
- Орган эпохи барокко устарел и плохо подходит для литургии (что имело катастрофические последствия для сохранности исторических инструментов).

В протоколе конгресса говорится: «В церковном органе следует искать регистры, которые хорошо поддерживают пение, а сольные регистры, которые плохо резонируют, следует допускать с большой осторожностью»¹⁶⁵.

В этом смысле конгресс вступил в противоречие с фактом существования романтических органов в Испании, поскольку мастер Аристид Кавайе-Коль стремился придать различным регистрам органа тембр и характер оркестровых инструментов. В Европе высказывались отдельные мнения, не учитывающие достижений современного органостроения и фактов существования органов с большим количеством швеллеров и новых тембров, чуждых «атмосфере благочестия и молитвы». Монах Лусиано Серрано из Силосского монастыря, утверждал в 1906 г., что орган был инструментом, предназначенным для литургии, не потому, что он представляет собой совокупность всех оркестровых инструментов: «Несомненно, орган обязан этой прерогативой способу, которым он производит звуки, будучи инструментом, так сказать, безличным, как литургия, свободным от сентиментальной суевости и партикуляризма других инструментов и поэтому превосходно связанным с григорианским пением и другими жанрами

¹⁶⁴ Целью организаторов было спасти от катастрофы не только испанскую духовную музыку, но и испанское органостроение. Р. 10. См.: *Merklin A. Organología*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1924. 430 p.

¹⁶⁵ *Elizondo Iriarte E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*. Р. 59.

собственно литургической музыки»¹⁶⁶. Несмотря на это, Первый конгресс духовной музыки признал романтический орган подходящим для литургии¹⁶⁷.

На конгрессе в Вальядолиде было также принято решение о создании ежемесячного литургическо-музыкального журнала для церковных музыкантов с целью «защиты» духовной музыки как высокого искусства и достоинства литургии, предписанного в *motu proprio* и соглашениях, достигнутых на конгрессах. Главным редактором нового журнала стал Немесио Отаньо. Название журнала — «*Música Sacro Hispana*» — дань уважения «*Salterio Sacro-Hispano*», журналу, издаваемому Фелипе Педрелем, наставником Отаньо. Помимо статей и новостей о духовной музыке, в «*Música Sacro Hispana*» был и раздел «Органное приложение», состоящий из коротких, технически простых пьес, предназначенных для литургии. Многие из авторов таких пьес были органистами из Страны Басков и Наварры: Эдуардо Мокороа, Мартин Родригес Семинарио, Хесус Гуриди, Хосе Мария Усандисага, Немесио Отаньо, Хосе Антонио де Доностия, Бернардо Габиола, Луис Уртеага, Хосе Мария Беобиде, Томас де Эльдуайен, Хулио Вальдес Гойкоэча и Луис Ируаррисага. Все они относятся к «поколению *motu proprio*», поскольку именно они распространяли и внедряли этот папский документ в Испании. Журнал стремился поощрять сочинение новых пьес, особенно для органа, соблюдая при этом установленные правила¹⁶⁸. После закрытия «Испанской

¹⁶⁶ Элисондо указывает на противоречие между мнением Серрано и реальностью романтического органа, поскольку «симфонический дух» инструмента развился за полвека до обнародования *Motu proprio*. См.: *Elizondo E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra* (1856-1940). P. 56–57. За 60 лет до этого спора французский органист, композитор и музыковед Феликс Данжу (1812–1866) уже высказывал возражения против оркестрового звучания органа Кавайе-Коля в парижской церкви Мадлен (1846), написав, что такое звучание чувственно и неуместно для храмов, а «служба не обязана воспроизводить чудо, разрушившее стены Иерихона». См.: *Douglass F. Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*. P. 53.

¹⁶⁷ Подобные дискуссии разворачивались и во Франции. Например, А. Гастуэ утверждал, что музыка Гильмана была более «литургической», поскольку он, «в отличие от многих своих коллег, не пытался перенести стиль оркестра на орган». См.: *Wagstaff L. F. Guilmant's "Credo": A Catholic pipe organist's theology of music at the turn of the twentieth century*. P. 52.

¹⁶⁸ На Втором конгрессе в Севильи (1908) модель органа стала более гибкой: в зависимости от органа и обстоятельств разрешалось использование микстур и язычковых регистров; таким образом были включены все французские романтические инструменты, уже установленные в Испании.

духовной музыки» в 1923 г. падре Луис Ируаррисага основал журнал «Музыкальное духовное сокровище», который продолжил работу Отаньо до тех пор, пока не были выработаны новые нормы Второго Ватиканского собора, отменившие ограничения *motu proprio* Пия X, — что оказало отрицательное влияние на недавно, по историческим меркам, утвержденные и вдохновившие многих идеалы духовного музыкального искусства.

1.7. Третий период: творчество композиторов «поколения *motu proprio*»

Падре Немесио Отаньо S. J. (1880–1956)

Немесио Отаньо вел очень активную музыкальную жизнь: сотрудничал с Анджело де Санти, Домом Моккери из Солемского аббатства, Джулио Басом и Венсаном д'Энди из парижской Schola Cantorum. Во время учебы в семинарии он занимался на органе Кавайе-Коля (1889) в базилике Лойолы (Аспейтия). Он также был знаком с инструментами в Санта-Мария-дель-Коро (Сан-Себастьян, 1863) и в своем родном городе Асхойтия (1898). После обучения он принял участие в нескольких инаугурациях органов в храмах своего ордена. Именно он пригласил севильского композитора Эдуардо Торреса (1872–1934) писать органную музыку, и сегодня его «Саэты» для органа — его самое известное произведение. Отаньо интересовался народной музыкой, но не для включения ее в свой органный репертуар, однако он написал «Свадебный марш на баскскую песню»¹⁶⁹.

Один из самых значительных вкладов падре Отаньо в религиозную музыку, по сей день ценимый прихожанами, — простые песни для одного голоса, такие как «Прекрасная звезда» («*Estrella hermosa*») и «Владыка моей жизни» («*Dueño de mi vida*»). О «Гимне Чудесного медальона» какой-то Отаньо Эдуардо Торрес писал:

¹⁶⁹ *Pujadas T. L. Órgano Sacro Hispano. Madrid: Co. Cul. S.A, 1946. P. 43–45.*

«От первого до последнего такта произведение безупречно; но с последним куплетом мог сравниться только Иоганн Себастьян Бах».

«Испанская современная органная антология»

Наиболее значительным вкладом Отаньо в развитие испанского органного искусства стал сборник «Испанская современная органная антология» («Antología Moderna Orgánica Española», 1909, Приложение E). Выход сборника принес ему славу главного распространителя современной испанской органной музыки.

Туринский издатель Марчелло Капра (1862–1932) отправился в Испанию, чтобы встретиться с Отаньо и обсудить публикацию испанского сборника, сходного с выпущенным 10 лет назад «L'Organista Italiano. Raccolta di XX Preludi per Organo di Compositori italiani contemporanei», 1899 г. («Итальянский органист. Сборник из 20 органных прелюдий современных итальянских композиторов»)¹⁷⁰, где были представлены произведения Энрико Босси, Лоренцо Перози, Оресте Раванелло, Роберто Ремонди и Джованни Тебальдини.

Пролог к «Антологии» Отаньо написан на французском и испанском языках, что свидетельствует о стремлении автора сделать свой сборник известным в среде французских органистов, дословно цитирует важную часть предисловия, написанного Видором к книге «Орган Иоганна Себастьяна Баха» («L'orgue de Jean Sébastien Bach», 1895 г.) французского музыковеда и органиста Андре Пирро (1869–1943), где органист Сен-Сюльписа рассуждает о природе и «выразительности» органа и технике игры¹⁷¹. Он указывает на преемственность своего труда по отношению к «Испанскому органному музею» Эславы, «апостола исторической реабилитации», предлагая сравнить тот «несчастный» период с нынешней «более чистой и художественной» средой. С одной стороны, его цель — представить «молодую испанскую школу духовной музыки», уточнив, что, хотя

¹⁷⁰ López Calo J. Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España. P. 63–64.

¹⁷¹ Pirro A. L'Orgue de Jean-Sébastien Bach. Paris: Librairie Fischbacher, 1895. 249 p.

Антология «испанская», она не представляет всех испанских мастеров современности. Как и Эслава, Отаньо обратился к своим знакомым композиторам с предложением создать органные произведения. Вначале предполагалось включить их в концертные программы Конгресса духовной музыки в Севилье, однако их премьера не состоялась. Осуществилось другое намерение Отаньо — внести вклад в «восстановление религиозного искусства» в соответствии с принципами реформы Папы Пия X. «Антология» была посвящена Святейшему Отцу, который дал ей свое апостольское благословение.

Сборник состоит из 30 произведений, относящихся к основным «жанрам и формам» органной музыки: малые пьесы для литургии, прелюдии, фуги и хоральные обработки. Примечательна эклектичность, сочетающая в себе старое и новое, испанское наследие и открытость европейским исполнительским школам, полностью ориентированным на нововведения в органном искусстве, которые были вызваны появлением романтических органов.

Отаньо включил краткие биографии всех композиторов — авторов его сборника. В отличие от «Музея» Эславы, теоретических разделов здесь нет. Список произведений см. в приложении.

Из 23 композиторов-органистов 15 — баски или наваррцы, включая тех, пьесы которых находятся в приложении. Приложение в конце сборника включает произведениями прошлого («отличный урок истории»), которые, как считал Отаньо, были «спасены» благодаря своему соответствию правилам *motu proprio*. Авторами пьес из Приложения были композиторы XIX века, в первую очередь, И. Эслава и Ф. Горрити.

Почти все произведения написаны на трех нотоносцах, с характерными для романтического органа регистровкой и сменами мануалов. Педальные пассажи иногда имеют сложную фактуру. Офферторий Эславы и Похоронный марш Горрити также разделены на три нотоносца с новыми обозначениями *crescendi* и *diminuendi*.

«Адажио» Отаньо — образец органного письма в сборнике. В регистровке он указал обозначения французского романтического органа, такие как *Cor de nuit*, *Voz Celeste* и *Flauta Harmónica*, а также динамику, предназначенную для использования швеллера.

Произведение написано в ре-бемоль мажоре. Мелодия сопровождается плотной гармонизацией, обогащенной хроматизмом. В голосоведении преобладает опора на параллельное движение, основу которого составляют вначале сектаккорды — в чистом виде и в составе более сложных гармоний, затем появляются октавные дублировки в двух средних голосах, и так далее. Все гармонии расположены в нижнем диапазоне клавиатуры с 8-футовыми язычковыми регистрами, что дает пьесе мрачный характер, позволяющий постепенно нарастать регистрам и диапазону (Рис. 1.8).



Рис. 1.8. Н. Отаньо. Adagio, тт. 1–14¹⁷²

После первых пяти тактов репризы переводится в отдаленную тональность, и письмо становится еще более плотным с септимами и нонами в педали, указывая педальную аппликатуру. Выражение «*abriendo los dos pedales expresivos*» («открывая два швеллера») указывает на то, что Отаньо думал о большом органе.

¹⁷² Otaño N. Antología moderna orgánica española. P. 72–75.



Рис. 1.9. Н. Отаньо. Adagio, тт. 56–71

Вдохновленное Вагнером, «Адажио» падре Отаньо является одним из высших достижений поколения *motu proprio*.

«Антология» получила восторженные отзывы в Европе, в том числе от таких выдающихся органистов, как Александр Гильман и Видор. Например, Эжен Жигу писал: «Я рад видеть значительный прогресс, достигнутый молодыми церковными музыкантами этой прекрасной и интересной страны»¹⁷³. А Теодор Дюбуа также писал: «Я поражен возрождением религиозного музыкального искусства в Испании и значительными усилиями, предпринимаемыми вами в этом направлении»¹⁷⁴.

В 1915 г. падре Отаньо выпустил еще один сборник — «Практическая органная антология для богослужений, включающая произведения современных испанских органистов» с литургическими произведениями различных испанских авторов, короткими и несложными.

Европейские издатели начали проявлять интерес к испанской органной музыке поколения *motu proprio*. Например, в 8-томной коллекции «*Maîtres contemporains de l'orgue*» (1912–1914), изданной в Париже под редакцией Жозефа

¹⁷³ López Calo J. Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España. P. 66.

¹⁷⁴ Ibid.

Жубера (1878–1963), три тома, посвященные зарубежной музыке, включают произведения Отаньо, Беобиде, Габииолы, Родригеса Семинарио, Уртеаги и Гуриди.

Роль падре Отаньо в политическом контексте Испании

В начале XX века политическая ситуация в Испании оказала крайне отрицательное влияние на Католическую церковь, Убийства священнослужителей, уничтожение церковной собственности, включая духовые органы, имели очевидные последствия для музыкальной деятельности. В 1932 г. правительство Второй республики издало указ о роспуске Общества Иисуса (ордена иезуитов). Падре Отаньо был вынужден вернуться в Страну Басков. Во время гражданской войны он не был арестован благодаря помощи депутата-социалиста из его родного города.

Он начал несколько отстраняться от духовной музыки и увлекся исторической военной музыкой, сочиняя патриотические гимны, чем заслужил восхищение нового режима. После гражданской войны Отаньо стал ключевой фигурой в музыкальной политике Франко. Он был директором и профессором Королевской национальной консерватории Мадрида; президентом Генерального совета по музыке. В его обязанности входило изучение «всех вопросов, связанных с музыкальным образованием и культурой»¹⁷⁵ Испании и поиск решений «по всем возможным аспектам музыкальной жизни»¹⁷⁶.

Авторитет Отаньо способствовал возобновлению духовной музыкальной деятельности, сохраняя ее особенности по отношению к *motu proprio*, что дистанцировало ее от новых тенденций Европы.

Несмотря на свои связи с режимом Франко, падре Отаньо считается «апостолом» испанской духовной музыки первой половины XX века. Его последним опубликованным произведением перед смертью 1956 г. было его

¹⁷⁵ Ibid. P. 232.

¹⁷⁶ Ibid.

любимое сочинение — маленькая кантата «Tota Pulchra» для тенора, шести голосов и органа, о которой он сказал: «Я умираю счастливым, завершая свою смертную жизнь этим последним аккордом Марии»¹⁷⁷.

Другие представители «поколения Motu proprio»

*Хосе Антонио де Доноestia OFMCar*¹⁷⁸ (1886–1956). Деятельность падре Доноestia связана с двумя источниками мелодического материала, к которым обращались композиторы баскско-наваррской органной школы: это григорианский хорал с одной стороны и песенный фольклор басков с другой. Мы считаем целесообразным предварить часть раздела, посвященного падре, кратким обзором его творческого пути.

При рождении падре получил имя Хосе Гонсало Сулайка Арреги. Доноestia родился в Сан-Себастьяне (Страна Басков). В 1896 г., в возрасте десяти лет, он поступил в школу францисканцев-капуцинов в Лекаросе (Наварра). Уже в духовной семинарии он взял имя Хосе Антонио де Доноestia. Школа имела оркестр из преподавателей и учеников, но органа в то время еще не было, поэтому молодой Доноestia играл на фисгармонии. В 1922 г. в храме был установлен Мютен-Кавайе-Коль — подарок его родителей. В 1908 г. он был рукоположен в священника и там работал преподавателем десять лет. В 1909 г. падре Доноestia начал заниматься григорианским пением, посетил бенедиктинский монастырь Силос, а в 1915 г. — Бесалу. В 1918 г. глава капучинов освободил его от обязанностей преподавателя в Лекаросе, чтобы он мог продолжить углубление своего музыкального образования. В Мадриде он постарался учиться у Мануэля де Фальи, который, хотя и был впечатлен талантом монаха, отказался принять его в ученики из-за его огромной рабочей нагрузки и обязательств. Поклонник творчества Клода Дебюсси и Мориса Равеля, Доноestia попросил разрешения на поездку в Париж. В Париже он первым делом посетил на могилу Дебюсси и помолился ему

¹⁷⁷ Ibid. P. 281.

¹⁷⁸ Аббревиатура ордена «Ordo Fratrum Minorum Capuccinorum» (лат. «Орден меньших братьев капучинов»). Обычно аббревиатура католической конгрегации или ордена размещается после фамилии или монашеского имени, чтобы предоставить информацию об принадлежности.

молитвой «Отче наш». Он поступил в Schola Cantorum в 1919 г., однако, разочаровавшись в занятиях Венсана д'Энди, бросил учебу. Затем он хотел учиться у Мориса Равеля, хотя француз говорил о молодом баске, что он обладал «очень тонкой музыкальной чувствительностью», из-за нехватки времени не смог включить его в свой класс, но он порекомендовал его Эжену Коольсу (1877–1936), у которого Доностия изучал гармонию, контрапункт, фугу и композицию до 1922 г. В том же году падре Доностия вернулся в Мадрид. В 1924 г. вместе с отцом Эдмоном-Жозефом Блази (1878–1941) он совершил лекционно-концертную гастроль по Аргентине, чтобы собрать средства от местных баскских ассоциаций для семинарии Устарица французского региона Лапурди. В Баскско-французском центре в Буэнос-Айресе Доностия выступил на фортепианном концерте с собственными произведениями на темы баскской народной музыки.

В 1936 г. он уехал в изгнание во Францию из-за гражданской войны. В этот период он провел время в Солемском монастыре. В 1943 г. он вернулся в Испанию и был приглашен на работу в секции музыковедения и фольклора недавно созданного в Барселоне Испанского института музыковедения Высшего совета по научным исследованиям. Он жил в Барселоне до 1953 г., а затем вернулся в Лекарос, где и умер три года спустя.

Очень активный музыковед, падре Доностия принял участие во многих конференциях и написал значительное количество статей в различных журналах. Сотрудничал со словарями и энциклопедиями «Labor» (Испания), «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (Германия), «Larousse» (Франция) и «Grove» (Англия) в ее пятом издании. Он был членом Международного общества музыковедения, Французского общества музыковедения, Академии баскского языка, Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо и Испанского общества Америки. На Международных фольклорных конгрессах в Лондоне (1947 г.) и Базеле (1948 г.) Доностия был представителем Испанского института музыковедения. Он является автором около 6000 записей, собранных, исследованных и прокомментированных им, большинство из них посвящено народным песням. В 1922 г. Доностия опубликовал свой «Баскский песенник», состоящий из 393 мелодий. В 1994 г. вышло издание «Баскского песенника» в 4-х томах со всеми собранными им

мелодиями (их около 2000). Другие труды Доносии как музыковеда — «Клавишная музыка в Стране Басков XVIII века» (1951 г.), «Музыка и музыканты Страны Басков» (1953 г.).

Его творчество как композитора можно разделить на три периода: юность в Лекаросе, изгнание во Франции и зрелость в Барселоне. В основном он сочинял короткие формы для фортепиано, органа, хора и песни в сопровождении клавишных. Известными произведениями являются: «Баскская рапсодия» для оркестра (1906 г.), «Баскские прелюдии» для фортепиано в 4-х томах (1913–24 гг.), «Баскские акварели» для оркестра (1932 г.), «Детские» для фортепиано в четыре руки в 3-х тетрадах (1946 г.), «Глубокая жизнь святого Франциска Ассизского» для хора и оркестра, на либретто Анри Геона (1926 г.); с религиозной тематикой «Стихи о Страсти» для 8 голосов, 2 сопрано соло и английского рожка (1937 г.), «*Itinerarium mysticum*» тройная сюита для органа (1943 г.) и «*Missa pro defunctis*» для четырех голосов (1946 г.).

В своих произведениях падре Доносия настаивает на «любви к старому доброму», имея в виду григорианское пение, которое он также определяет как «народное пение того великого народа, который называется Католической церковью». По мысли Доносии, григорианика как «народное пение Католической церкви» связана братскими узами с народной религиозной музыкой басков. Поклонник новых языков французской музыки своего времени (К. Дебюсси, М. Равель, О. Мессиа́н и др.), Доносия понимал, что цель церковной музыки была скорее духовной, чем эстетико-технической, а поиск простоты был превыше всего. Он написал: «Как и григорианское пение, баскская народная музыка отличается простотой. Эта простота, свойственная божественным вещам, и совершенство в искусстве. Чтобы очаровать наш дух, не нужны большие усилия, большие полифонические или инструментальные средства»¹⁷⁹. Он соглашался с Морисом

¹⁷⁹ Zulaica Arregui J. G. de. [Donostia J. A. de] La canción vasca // Quinto Congreso de Estudios Vascos (Vergara, 1930): Arte popular vasco. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, 1934. P. 122.

Равелем в том, что народные мелодии не поддаются развитию¹⁸⁰, но у Доносии было стремление возвысить этот репертуар до уровня музыкального авангарда.

Мышление падре Доносия было связано с политико-музыкальным мировоззрением и историческим контекстом своего времени. Баскский народ, после десятилетий подавления их культурных выражений, стремился спасти свою идентичность¹⁸¹. Доносия называл себя «баскским националистом, как в художественном, так и в нехудожественном смысле». Среди его письменных работ — цикл статей «Националистические силуэты», опубликованный под псевдонимом «Basoko Ereslaria» (баск. «лесной гимн») между 1913 и 1915 гг. в газете «Эускади», распространяющем органе Баскской националистической партии, закрытом режимом Франко в 1937 г. Там Доносия писал в соответствии с редакционной линией газеты, которая в музыкальной сфере означала прославление баскской национальной музыки, дидактически излагая историю музыки, представляя в качестве образцов зарубежных композиторов международного масштаба с определенным националистическим призванием. Так падре Доносия написал о Фредерике Шопене и Бедржихе Сметане, которые использовали элементы народной музыки своих стран. По мнению Доносии, творчество Шопена «является практическим уроком национальной школы» и «источником учения» для басков, поскольку польский композитор доказал, что не обязательно отказываться от собственной идентичности, чтобы войти в универсальный репертуар: «Когда появится баскский Шопен, он станет тем, кто, чтобы обеспечить нам место в современном музыкальном мире, воспет нашу любовь и наши печали, наше прошлое и наше настоящее, вернет те старые мелодии, которые звучали в наших лесах и горы так долго!»¹⁸². Сметана был, по словам Доносия, «основателем чешского театра и инициатором национального музыкального движения своего

¹⁸⁰ Riezu J. de. (ed.) Obras completas del Padre Donostia. Tomo III. Diarios-Reseñas. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1983. P. 67.

¹⁸¹ Подробно см.: Fresno B. M. *del.* Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX // Revista de Musicología, vol. 16, no. 1, 1993. P. 640–657.

¹⁸² Riezu J. de. (ed.) Obras completas del Padre Donostia. Tomo III. Diarios-Reseñas. P. 21

народа» и, следовательно, образец для подражания для молодых баскских композиторов, то есть композитором, который использует свой талант на служении своей страны.

Но среди всех композиторов наибольшее восхищение он выразил Михаилу Глинке, основателю знаменитой русской школы. В статье падре Доностия приводил различные источники, ссылаясь на музыкальных критиков и музыковедов, например, француза Мишеля Димитрия Кальвокоресси, великого апологета русской музыки (вероятно, Доностия имеет в виду труд о Глинке 1911 г.), швейцарца Уильяма Риттера (автора первой биографии Сметаны на французском языке в 1907 г.) и англичанина Уильяма Хэдоу (автора книги «Хорватский композитор: заметки к изучению Йозефа Гайдна», 1897 г.). Он также цитировал других авторов, написавших хроники о своих днях в России, таких как французский дипломат и писатель Гюстав де Кутули, корреспондент газеты «Le Temps», и швейцарский политик и литературный критик Сен-Марк Жирарден.

Доностия рассматривал Россию как «в высшей степени музыкальную страну, любящую танцы и развлечения». О русской школе он написал, что так же, как «Цезарь Кюи не упускает случая показать свое отвращение к итальянскому стилю»¹⁸³, так и Глинка не был призван быть «итальянцем среди многих», поскольку он испытывал «ностальгию» по родине¹⁸⁴. Он «привилегированный артист, обновивший лирическое искусство своей страны, вдохновленный национальными легендами и мелодиями»¹⁸⁵ в том смысле, что он объединил национальные темы и музыку в таких операх, как «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила»

Доностия называл оперу «Руслан и Людмила» «евангелием русской музыки» за три ее элемента: фантазмагория, древнерусский богатырский стиль и

¹⁸³ Ibid. P. 32.

¹⁸⁴ Ibid. P. 31.

¹⁸⁵ Ibid. P. 30.

ориентализм¹⁸⁶. Ориентализм (то есть восточная фантастика) очень важен в русской музыке, больше, чем в славянской. Славянское — это скорее словацкое пение, мазурки и польки, русские же лучше передают азиатский элемент»¹⁸⁷.

О Глинке он также написал, намекая на поездку в Испанию в 1845 г., что он «был в Испании, собирая народные песни»¹⁸⁸. В испанской музыкальной прессе того времени существовало определенное увлечение чувством музыкального родства между испанцами и русскими, близость, которую критики отмечали в «восточных» мелодиях и нерегулярной ритмике. По Гл испанское было не чем-то экзотичным, а зеркалом, в которое можно смотреть, а падре Доноestia видел в русском музыкальном искусстве зеркало, в котором отражался баскский фольклор. Безусловно Доноestia приписывал испанской национальной школе роль преемницы по отношению к русской школе, получившей международное признание. Он подчеркивал то благотворное влияние, которое оказывает пример сохранения народной музыки, повышающего ее ценность. В итоге, падре Доноestia утвердил, что Глинка был первым, кто освоил элементы русской народной музыки и дал ей «права гражданства в современном искусстве»¹⁸⁹. Его преемники научились «проникать в национальный дух, петь песни народа и выражать свои мысли на своем новом языке» с «крайней свободой гармонии, ритма и мелодии»¹⁹⁰.

В заключение падре Доноestia высказывает свою позицию по поводу спора между националистами и универсалистами: «Те, кто, воодушевленные универсальным искусством, пренебрегли народными источниками, не внесли ничего своего в музыкальное наследие. Они ограничились эксплуатацией общих мест и накоплением копий вышедших из моды произведений»¹⁹¹. География

¹⁸⁶ Модель русской композиторской школы в целом была принята как образец в стремления? к эстетическому обновлению, основанному на народных корнях, к «идеальному симбиозу современности и национализма». См.: *Lerena M. Modernismos divergentes (1910-1915): las dramaturgias musicales del “malogrado” Usandizaga*. P. 46.

¹⁸⁷ Ibid. P. 33.

¹⁸⁸ Ibid. P. 31.

¹⁸⁹ Ibid. P. 34.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid.

определяет характер народа, «баскская музыка берет что-то из пейзажа, в котором живет сельский житель. И так должно быть. Потому что пейзаж всегда формирует душу человека»¹⁹². Для (позднего) романтического менталитета конца XIX — начала XX вв. музыка должна быть звуковым представлением местного пейзажа, пробуждающим чувство привязанности к стране. Национальная сущность была тем более подлинной, чем больше она была в контакте с природой, поэтому она располагалась в горах, а не в городах. В этом стремлении Доноствия путешествовал по Стране Басков, собирая мелодии, встраивая их в свои композиции и сочетая с авангардными музыкальными приемами своих любимых композиторов.

Хесус Гуриди Бидаола (1886–1961) — одна из ключевых фигур в испанской и баскской музыке первой половины XX века, выдающийся композитор-органист. В отличие от большинства представителей баскско-наваррской школы, он создавал сочинения в самых разных жанрах.

Хесус Гуриди Бидаола родился в городе Витория-Гастейс в 1886 г. Он происходил из семьи музыкантов. Его прадедушка, Николас Ледесма был органистом собора базилики Сантьяго в городе Бильбао, а также композитором. Его дедушка по материнской линии, Луис Бидаола (1814–1872), был органистом прихода Святого Сатурнина в городе Памплоне, и в 1854 г. он заменил Ледесму в соборе Сантьяго в Бильбао. В 1896 г. семья Гуриди переехала в Мадрид, где Хесус занимался гармонией у Валентина Арина (1854–1912). Исполнитель сарсуэлы, баритон Эмилио Гарсия Солер (1871–1940) также был его музыкальным наставником и познакомил Гуриди с мадридской оперной средой. В 1899 г. семья вернулась в Бильбао, где Хесус учился игре на скрипке у Лопе Аланьи-и-Эррасти (1850–1926) и гармонии у Хосе Сайнса Басабе. В 1901 г. Гуриди познакомился с концертной организацией Gelatxoa (по-испански El Cuartito – «маленькая комната»), которая предоставила Гуриди возможность первого публичного выступления (28 января 1901 г. в Филармоническом обществе Бильбао).

¹⁹² Riezu J. de. (ed.) Obras completas del Padre Donostia. Tomo IV. Conferencias (de 1 a 13). San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos, 1985. P. 95–96.

Как и для многих других испанских композиторов, важным этапом для Гуриди стало обучение в Париже. В 1903 г. композитор поступил в Schola Cantorum в класс Венсана Д'Энди (1851–1931). В 1907 г. Гуриди вернулся на родину, где был встречен очень благосклонно и стал членом Филармонического общества Бильбао.

В Испании деятельность испанских органистов, даже самых талантливых и профессиональных, была значительно затруднена из-за явного обнищания католической церкви. Самые важные и высокооплачиваемые места в храмах, финансируемые государством, по закону занимали священнослужители¹⁹³, а другие должности, в частности, органистов, были фактически неоплачиваемыми¹⁹⁴. Поэтому Гуриди на протяжении всей своей карьеры уделял много внимания сочинению в различных жанрах¹⁹⁵, не ограничиваясь органным репертуаром, и участвовал в конкурсах: в 1909 г. он получил золотую медаль региональной выставки в Валенсии за свои произведения «Эглога» для симфонического оркестра и «Фантазия для большого органа».

В 1912 г. Гуриди был назначен руководителем Хорового общества Бильбао (основано в 1886 г.), для которого создал значительное количество произведений. Так, в 1913 г. он опубликовал первую серию сборников хоровых обработок «Cantos Populares Vascos» («Баскские популярные песни»). В 1915 г. состоялась премьера его первой симфонической поэмы «Leyenda Vasca» («Баскская легенда»), сравнимой в то время по значимости с известной симфонической поэмой «Моя родина» чешского композитора Бедржиха Сметаны (1824–1884).

Целью Хорового общества было для развития музыкальной жизни. Наряду с развитием хорового искусства, Общество занималось популяризацией и

¹⁹³ Конкордат 1851 года между испанским государством и Святым Престолом установил, что эти должности могли занимать только монашествующие или священники (отменен в 1931 г. при Второй Испанской Республике).

¹⁹⁴ Вплоть до XVIII века церковная сфера была основным источником дохода для испанских музыкантов, но с начала XIX века ситуация кардинально изменилась из-за сложного политического положения Католической Церкви. См.: Capdepón Verdú P. *Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX*. P. 656.

¹⁹⁵ *Pliego de Andrés V. Catálogo de obras de Jesús Guridi*. Madrid: Fundación Juan March, 1989. 292 p.; *Pliego de Andrés V. Catálogos de Compositores*. Jesús Guridi. Madrid: SGAE, 1997. 186 p.

распространением баскской музыки, а также способствовало развитию баскской оперной школы: в 1909 г. баскские композиторы получили предложение создать оперный репертуар на родном языке: Усандисаге было предложено либретто «Mendi-Mendiyan» («В глубине горы»), Сантосу Инчаусти (1868–1925) – «Lide ta Ixidor» («Лиде и Исидор», детская сказка). Гуриди — либретто «Mirentxu» («Мирэнчу»), на основе которого он написал в оперу 1910 г. Созданию оперы предшествовало изучение баскских народных песенников.

Период его творчества вплоть до 1926 г. отмечен такими событиями как участие в конкурсах¹⁹⁶, назначение на должность органиста в соборе базилики Сантьяго¹⁹⁷ в Бильбао (1918); премьера его второй баскской оперы «Amaya» («Амайа», лирическая драма в трех действиях с эпилогом)¹⁹⁸, по роману Франсиско Наварро Вильослады 1879 г.

В 1920 г. для обеспечения постановки был создан организационный комитет, поэтому опера посвящена Депутации провинции Бискайя. Несмотря на эту кампанию, премьера не принесла Гуриди ощутимого дохода. Возможно, из-за этого в 1922 г. он согласился преподавать орган и гармонию в Музыкальном институте города Бискайя.

1926 год отмечен сменой творческого направления Гуриди, представившего премьеру своей первой сарсуэлы «El Caserío» («Фермерский дом»). Сарсуэла – традиционный испанский жанр – принесла ему известность и финансовую стабильность, но с точки зрения некоторых знакомых композитора это означало подчинение вкусам массовой аудитории и отказ от принципов национальной школы, столь важных для культурно-музыкальной сцены Бильбао. Обвинения эти

¹⁹⁶ Результаты участия в конкурсах: вторая премия (первая не была вручена) на конкурсе культурной организации «Круга изящных искусств» («Círculo de Bellas Artes de Madrid», 1915 г.), премия за симфоническую поэму «Una aventura de Don Quijote» («Приключение Дон Кихота», вдохновлена сценой битвы Дон Кихота с бискайцем) на конкурсе, посвященном 300-летию романа «Дон Кихот» Сервантеса..

¹⁹⁷ Ныне – Кафедральный собор апостола Иакова.

¹⁹⁸ Подробное исследование этой оперы см.: *Requejo Ansó A. A. A Study of Jesús Guridi's Lyric Drama Amaya (1910-1920)*. PhD diss. Austin: University of Texas, 2003. 302 p.

были не вполне справедливы, поскольку Гуриди взял баскский сюжет¹⁹⁹. Он был вдохновлен баскским песенным фольклором, а также баскскими танцами, такими как сортсико²⁰⁰ и эспатадантса²⁰¹. «El Caserío» считается одним из самых важных его сочинений. В 1928 г. Гуриди представил свою вторую сарсуэлу «La Meiga» («Ведьма»), на галисийский сюжет. В 30-е гг. Гуриди сочинил и другие произведения в рамках жанра сарсуэлы.

После гражданской войны, в 1939 г. Гуриди переехал в Мадрид, где в 1944 г. стал вести класс органа в Королевской музыкальной консерватории, а в 1956 г. стал ее ректором. С того же года он также преподавал орган в Высшей школе духовной музыки. Кроме того, Гуриди создавал музыку для театра и кино.

Одним из его самых исполняемых произведений является «Diez melodías vascas» («10 баскских мелодий», 1941 г.) для оркестра, основанное на песнях из «Баскского народного песенника» Аскуэ и «Archives de la tradition basque» («Архивы баскской традиции», 1890 г.) Ш. Борда. Современники высоко оценили сочинение, сравнивая его с сюитой «Восемь русских народных песен» русского композитора А. К. Лядова (1855–1914). Гуриди в совершенстве владел искусством оркестровки, что позволило ему создать красочную атмосферу звучания. Части цикла (одну из которых Гуриди впоследствии переложил для органа) представляют собой единое целое.

Обстоятельства не позволяли Гуриди всецело посвятить себя сочинению органных опусов, однако все эти годы он не забывал о своей истинной сущности, работая органистом и сочиняя музыку для органа²⁰². Кроме того, он был блестящим

¹⁹⁹ Caserío (баск. baserri) — типичный каменный дом, где на первом этаже располагались амбар и конюшня, а на втором жила вся семья хозяина.

²⁰⁰ Сортсико («zortziko») — баскский песенно-танцевальный жанр, обычно в размере 5/8.

²⁰¹ Эспатадантса («espatadantza») — баскский мужской танец с мечами.

²⁰² Органному творчеству Гуриди посвящено наше исследование: Наварро Ландаверрия Г. А. Органное творчество Хесуса Гуриди: выпускная квалификационная работа: 53.09.01 Искусство концертного исполнительства. Сольное исполнительство на органе, Кафедра истории зарубежной музыки, факультет фортепианный (ассистентура-стажировка) / Г.А. Наварро Ландаверрия; науч. рук. М.А. Моисеева; [место защиты]: ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского». Факультет фортепианный. Кафедра истории зарубежной музыки. Москва, 2023. С. 19.

импровизатором, и музыка, которую он играл на богослужениях, оставалась не записанной.

Судьба подарила ему возможность играть на инструментах, соответствующих его творческим предпочтениям и близких эстетике, в которой он воспитывался как органист. В Мадриде Гуриди был органистом в церкви Сантос-Мануэль-и-Бенито²⁰³. Верность принципам папского *motu proprio* 1903 года побуждала Гуриди рассматривать орган, прежде всего, в качестве церковного инструмента, предназначенного для богослужений. С целью разъяснить суть предлагаемых Пием X музыкальных реформ он принял участие в нескольких конгрессах. При этом старинная музыка не была главным интересом для Гуриди. Он не включал ее в учебные планы, преподавая в консерватории, и, по всей видимости, считал идеалом симфонический романтический орган.

Органное наследие Гуриди не так велико, но оно безусловно заслуживает внимания. Уже ранние его органные пьесы были по достоинству оценены коллегами. Самым же ярким органным сочинением, опирающимся на национальные традиции, стали «Вариации на баскскую тему» 1948 г.

Педагогическая деятельность Гуриди также сказалась на его композиторском творчестве. Его вкладом в возрождение испанской органной школы можно считать появление в 1951 г. сборника «Испанская органная школа». Настоящим шедевром и самым крупным органным сочинением Гуриди является «Триптих Доброго Пастыря», написанный в 1953 г. С ним Гуриди принял участие в конкурсе по случаю инаугурации нового органа собора Доброго Пастыря в городе Сан Себастьян. Последним органным опусом Гуриди стал «Финал для большого органа» 1960 г.

В 1947 г. Гуриди стал членом Королевской академии изящных искусств. На церемонии вступления в общество он прочитал лекцию на тему «Народная песня как материал музыкального сочинения», в которой изложил свои принципы

²⁰³ См.: Ayarra Jarne J. E. Jesús Guridi y el órgano español del siglo XX // Revista de Musicología vol. 10, №3. 1987. P. 919–948.

использования фольклора в академической музыке. Его интересовали не музыковедческие задачи, такие как классификация народных песен, а их эстетические и эмоциональные аспекты, поскольку для композитора народная песня является лишь элементом для создания красоты и, следовательно, воспевания самой себя. Гуриди также сказал несколько слов о народной музыке Андалусии, поскольку именно она воспринимается главным образом как «испанская музыка»²⁰⁴. Это обстоятельство заставляло игнорировать музыкальное богатство других регионов Испании, хотя андалузских народных песенников не так много, как сборников музыки из других регионов. Гуриди привел в пример Мориса Равеля (1875–1937), французского баска, который, по мнению Гуриди, не интересовался баскской народной музыкой²⁰⁵. Известно, что в 1914 г. Равель начал сочинение концерта для фортепиано и оркестра, посвященного баскам, под названием «Zazpiak Bat» («Семь в одном»: название связано с проектом объединения испанских и французских баскских территорий в XIX в.)²⁰⁶. Концерт остался незавершенным, но его замысел был отчасти воплощен в равелевском Фортепианном трио ля минор.

Помимо сарсуэл, хоровых и оркестровых произведений, Гуриди работал и в камерных жанрах. Последние его опусы были написаны для арфы: это «La del alba sería» («Начинало уже светать», на первые слова IV главы «Дон Кихота») и «Zortziko zarra» («Старый сортсико», 1960 г.; существует также версия для арфы и оркестра).

В 1952 г. он был награжден Большим крестом Альфонсо X Мудрого, а в 1958 г. стал членом Ассоциации духовной музыки Святого Пия X и Святой Цецилии. Хесус Гуриди Бидаола умер 7 апреля 1961 г. в Мадриде в возрасте 74 лет. К этому

²⁰⁴ Известные иностранные композиторы, такие как Ф. Лист, Ж. Бизе, К. Дебюсси и Н. А. Римский-Корсаков, включали ее яркие выразительные элементы в свои сочинения с «испанской душой».

²⁰⁵ Примечательно, что Равель — композитор, произведения которого часто исполняются в баскских культурных кругах. См.: Arabaolaza Elorza E. Ibarretxe Txakartegi G. Creación y música vasca en la Orquesta de Euskadi. P. 59.

²⁰⁶ Sendrez M. Les éléments basques dans la musique de Ravel. P. 197.

моменту он был признанным мастером и обладателем множества престижных наград.

Органная музыка Х. Гуриди. Гуриди написал всего 13 произведений для органа. Стил ь Гуриди принадлежит к позднему романтизму, кроме того он является представителем испанской национальной школы (Нового Возрождения – Ренасимьенто). К особенностям его органной музыки можно отнести:

- Элементы баскской народной музыки (без музыкально-этнографических тонкостей), например, в произведениях «Вариации на баскскую тему», «Триптих Доброго Пастыря» (I часть), «Испанская органная школа» (пьесы «Баскская песня» и «Рождественская песня»).

- Влияние французской органной школы, проявляющееся в предпочтении элементов симфонической эстетики (легато, швеллер, сопоставление семейств регистров); обращение с музыкальной формой (Фантазия, Токката) в духе Гильмана и Видора²⁰⁷, выражающееся, например, в сходстве между Финалом до мажор Гуриди и финалом Первой симфонии Вьерна.

- Религиозный дух, предполагающий определенный лаконизм без умаления величия инструмента, поскольку как литургический органист Гуриди был активным сторонником реформ, провозглашенных в *motu proprio* Пия X. Это определило гармоническое единство и четкую организацию формы в произведениях Гуриди.

- Мелодический дар, проявившийся, например, в III части Триптиха.

В творчестве композитора можно выделить три периода:

²⁰⁷ Видор — автор 10 симфоний для органа — задумал жанр «органная симфония» как обширное органное произведение, состоящее из нескольких частей, подобно стандартной оркестровой симфонии, вдохновленное возможностями органов Кавайе-Коля. В них больше внимания уделяется оркестровым тембрам и звучаниям; однако в его ранних симфониях прослеживается влияние контрапункта И. С. Баха. См.: Bang S.-K. The evolution of Widor's compositional style, as evidenced in his ten organ symphonies. P. 12–14.

- Ранний (до 1907 г.). Совпадает со временем учебы в Европе и характеризуется сильным влиянием французской школы. Важнейшее произведение этого периода: Фантазия для большого органа.

- Средний (1908–1938 гг.). Этот этап связан с проживанием в г. Бильбао, где Гуриди, помимо прочего, работал директором Хорового общества. Важнейшие произведения этого периода: Интерлюдия, некоторые пьесы «Испанской органной школы» (изд. 1951 г.), множество произведений для хора и органа.

- Поздний (1939–1961 гг.). Период творческой зрелости Гуриди, проживающего в это время в Мадриде. Здесь он написал основные органные произведения: «Вариации на баскскую тему», «Триптих Доброго Пастыря», остальные пьесы «Испанской органной школы» и «Финал до мажор».

Подзаголовок «Испанской органной школы» гласит: «Сборник из двадцати коротких сочинений легкой и средней сложности для изучения органа». Гуриди выступает наследником основателей испанской органной школы XIX в., таких как священники И. Эслава и Н. Отаньо, и создает сборник произведений педагогического назначения, многие из которых предназначены также для богослужения. Каждая из 20 пьес сборника самостоятельна и посвящена кому-то знакомому композитора. Ряд пьес представляет собой обработки музыки Гуриди для сценических представлений и даже кинофильма.

Музыкальные предпочтения композитора сполна отражены в «Вариациях на баскскую тему», тему которых мы рассмотрим дальше, поскольку хотя Гуриди жил в первой половине XX в. (период появления и развития новых музыкальных техник, в том числе атональности и додекафонии), он оставался в русле романтизма, который так сильно повлиял на него в юности.

«Триптих Доброго Пастыря» считается вершинным произведением в органном творчестве Гуриди и одним из самых значительных и ярких сочинений в истории испанского органного искусства. Оно было написано в 1953 г. для конкурса, организованного Королевской консерваторией Мадрида и фирмы органостроителей «Organería Española S. A.», в честь открытия большого органа

нового собора Доброго Пастыря в городе Сан-Себастьян. Премьера была исполнена самым композитором на концерте-инаугурации 20 января 1954 г. Сочинение состоит из трех частей, которые носят программные названия: «Стадо», «Потерянная овца» и «Добрый Пастырь». Части объединяет сквозной сюжет. В нем Гуриди объединяет стилистические черты, характерные для музыки XIX и XX вв. Он применяет такие композиционные техники как атональность, политональность, элементы сонорики (активное применение кластеров). При этом сочинение предназначено для органа во французской романтической эстетике, подразумевающей определенные краски и характер динамики. Наконец, следует заметить, что музыкальный язык Триптиха отличается повышенной сложностью по сравнению с любыми другими органными произведениями Гуриди.

Большая часть карьеры Гуриди пришлась на период диктатуры Франсиско Франко, которая поддерживала жанры с выраженными национальными элементами, такие как сарсуэла, привлекающая широкую аудиторию и прививающая ей патриотические идеалы. Тем не менее, хотя Гуриди работал в жанре сарсуэлы²⁰⁸, из его собственных слов следует, что он не был сторонником преобладания национального в музыке и следовательно не был, строго говоря, сыном своего времени. Баскское происхождение и обучение в Париже сильно повлияли на его творческие предпочтения. При этом Гуриди удавалось сохранять равновесие, создавая музыку для двух миров – земного (область чувств и эмоций) и духовного. Ему удалось избежать судьбы многих музыкантов, в том числе Мануэля де Фальи (1876–1946) и Родольфо Альфтера (1900–1987), которые не хотели оставаться на родине после гражданской войны. В конце концов, аудиторию композитора составляли те, кто посещал воскресные мессы и театральные представления – то есть, с социокультурной точки зрения, местная буржуазия того времени, ценности которой музыка Хесуса Гуриди выражала в значительной степени.

²⁰⁸ Важно отметить, что во время гражданской войны Х. Гуриди написал песню «Canción de guerra para las brigadas de Navarra» («Военная песня для бригад Наварры»).

*Оценка поколения *Motu proprio**

Наследие европейского движения за реформу привело к изменению менталитета в обществе и до сих пор оказывает влияние на звуковую образность того, что считается «подлинной» духовной музыкой. Однако сложно воспринимать результаты влияния *motu proprio* как однозначно положительные. Музыкальная строгость цецилианства привела к разрыву с миром искусства, продвигая эстетику, которая была не интересна композиторам, она не соответствовала ожиданиям верующих, приходящих в храм. Более того, результат не всегда воплощался в качественных музыкальных произведениях. Не давала желаемого результата ни идея подчинения каждого элемента слову и Слову, ни стремление максимально упорядочить музыку, предназначенную для литургии, и исключить любые намеки на излишества. В этом и заключается сложность диалога Церкви с музыкальной культурой и, одновременно, с выражениями веры, как индивидуальными, так и коллективными. Однако Церковь не должна игнорировать культуру, которую она стремится евангелизировать. Композиторы Страны Басков, верные Церкви и своим корням, запечатлели этот диалог, включив народные мелодии в свои органные произведения.

В Испании характеристики литургической музыки, согласно *motu proprio* Пия X, вступили в противоречие со звуковыми и тембровыми возможностями симфонического органа. В то же время органы эпохи барокко пострадали от непоправимых последствий рекомендаций конгрессов духовной музыки, подвергшись изменениям или замене.

Уже в эпоху И. Эславы высококачественные духовные произведения, даже такие жанры, как месса, задумывались как концертные, то есть без литургической функции. Так зарождались «концерты духовной музыки», и церкви стали использоваться в качестве концертных залов, например, в Королевском соборе Святого Франциска Великого в Мадриде.

Исследователь А. Бомби выделяет три этапа движения в Испании и сопутствующие им трудности, используя метафору: «Одно дело — представить себе планировку сада (программный этап), другое — попытаться воплотить ее на заднем дворе (предлагающий этап) и совсем другое — попытаться подстроить под эту планировку все джунгли католицизма (организационный этап)»²⁰⁹.

В результате возникают вопросы относительно творчества поколения *motu proprio*²¹⁰, которое, метафорически говоря, жило как бы в пузыре²¹¹, однако некоторые композиторы, такие как падре Доностия и Гуриди, параллельно иногда осмеливались разработать европейские авангардные тенденции в произведениях с глубоко религиозной тематикой, но несовместимой с литургией. Остается вопрос, привел ли бы этот стиль произведений в литургии к сосредоточению верующих и лучшей атмосфере молитвы, изменил ли бы — к лучшему — глубоко укоренившейся звуковой образности духовно-литургического.

²⁰⁹ Bombi A. Dii menores. La reforma ceciliana entre internacionalismo y localismo // *Artigrama*, núm. 36, 2021. P. 249.

²¹⁰ Считается, что Национальный конгресс духовной музыки 1955 года в Мадриде ознаменовал конец поколения *motu proprio*. См.: *Montabes Garbayo F. J.* José Artero (1890-1961), cronista, exégeta e ideólogo del 'motu proprio' en España // *Revista de Musicología* 27, no. 1 (2004). P. 523–551. <https://doi.org/10.2307/20797863>

²¹¹ Другой подход к *motu proprio* утверждает, что оно относилось не к необходимости качественной органной музыки в храмах, а лишь к сопровождению пения, что стало «ударом» по воображению композитора. См.: *Gutierrez Viejo A.* Ponente: El órgano en el 'motu proprio' y las tendencias estéticas de su contexto histórico. P. 310.

Глава 2. Мелодические источники. Жанры. Композиционная техника

Большая часть органного репертуара Страны Басков и региона Наварры XIX – первой половины XX вв. написана на заимствованный мелодический первоисточник: григорианский или фольклорный. Возможна и другое деление первоисточников: на религиозные и светские. В таком случае религиозные первоисточники требуют деления на григорианские хоралы и баскские религиозные народные песни²¹². Но и на этом делимость материала надвое не исчерпывается. Существует специфическое понимание *canto llano*, выраженное в противопоставлении *canto gregoriano* и *canto llano* — испанской версии общеизвестной пары понятий *cantus gregorianus* («григорианское пение») и *cantus planus* («плавное пение»), традиционно употребляемых в качестве синонимов²¹³.

2.1. Григорианский хорал в органном творчестве баскских композиторов

«*Canto llano*» и «*canto gregoriano*»

В большинстве учебных пособий XIX в., написанных теоретиками Страны Басков и Наварры или опубликованных в данном регионе, говорится о «*canto llano*»²¹⁴.

²¹² Первым известным изданием с баскскими церковными песнями является «Рождественские колядки и другие новые духовные песни, посвященные главным тайнам жизни Иисуса Христа и в честь святых, приуроченные к главным праздникам» («*Noelac eta berce canta espiritual berriac Iesus Christoren biciaren misterio principalen gañean eta sainduen ohoretan besta buruetacotz*», 1630 г.) Жоанеса Эчеберри (ок. 1580–1665). См.: *Etchehandy I. Chant et langue basque dans la liturgie* [Electronic source] // Kanta Jaunari. URL: <https://kantajaunari.eus/fr/qui-sommes-nous/chant-et-langue-basque-dans-la-liturgie-pere-ignace-etcchhandy/> (accessed 26.08.2024).

²¹³ Выражаем благодарность Сергею Николаевичу Лебедеву, доценту МГК им. Чайковского, кандидату искусствоведения, за помощь в выработке подхода к этой идее.

²¹⁴ Первой появилась «Новая методика легкого изучения плавного пения и псалмодии» («*Método nuevo para aprender con facilidad el canto llano y la salmodia*», 1828 г.) францисканца Хосе Игнасио де Ларраменди (1786–1855). Авторами следующих изданий такого рода были Фермин

Одно из интересных для нашей темы пособий — «Краткий метод григорианского пения, составленный в соответствии с предписаниями Его Святейшества Пия X и последними изданиями отцов-бенедиктинцев» падре Теодоро Эчегойена (1905). Здесь содержит следующее высказывание Эустокио де Уриарте²¹⁵, восстановителя григорианского пения в Испании: «Григорианский хорал — это вода, которую пьют из фонтана, а *canto llano* можно сравнить с потоком, собирающим всевозможные инородные тела, которые портят его первоначальную чистоту. Это, хотя испорченная, но вода, это тоже вода»²¹⁶. Два элемента этого высказывания, следует, по-видимому, рассматривать отдельно.

Мотивы проникновения инородных элементов в «чистый поток» григорианского пения, как и мотивы произвольного сокращения песнопений, по-видимому, нередки. Эчегойен, выражая согласие с Уриарте вслед за ним воспользовался термином *canto llano* для обозначения ритмического «злоупотребления», которое «достигло такой крайности, что появились мелодии, составленные на основе двудольного или трехдольного размера»²¹⁷. Критические высказывания содержатся и в трактате Потье «Григорианские мелодии по традиции»²¹⁸: «Не желая обвинять какую-либо церковь, мы вынуждены признать,

Руис де Галаррета (1815–1882), Хосе Пресиано Фурнье (1805–1871), Хосе Хуана Сантестебана (1809–1884), Романа Химено (1799–1874) и Буэнавентуры Иньигеса (1840–1902).

²¹⁵ Уриарте был известной фигурой во времена Реставрации монархии. Он сыграл важную роль в Первом национальном католическом конгрессе (Мадрид, 1889), где была поднят вопрос о необходимости появления серьезного труда о григорианском пении в Испании. Идея была реализована два года спустя, когда был опубликован «Теоретико-практический трактат о григорианском пении в соответствии с истинной традицией» Уриарте, высоко оцененный Педрелем. См.: *Bueno Camejo F. C. Blasco Magraner J. S. (comp.) Epístolas de la música religiosa española del s. XIX: la correspondencia entre Juan Bautista Guzmán, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell Sabaté. P. 44. 61.*

²¹⁶ Цит. по: Echegoyen T. Breve método de canto gregoriano compuesto con arreglo a las prescripciones de S.S. Pío X y a las últimas ediciones de los padres benedictinos. Tarragona: Tipografía Tarraconense, 1905. P. 7.

²¹⁷ Echegoyen T., op. cit. P. 8.

²¹⁸ Pothier J. Les mélodies grégoriennes, d'après la tradition. P. 11. На работе Потье основан «Теоретико-практический трактат о григорианском пении» Уриарте. См. Uriarte, E. C. de. Tratado teórico-práctico de canto Gregoriano según la verdadera tradición. Madrid: Imprenta de Don Luis Aguado, 1890.

что в то время повсеместно григорианские традиции были в той или иной степени забыты. Мы могли бы, если бы этот факт не был уже слишком очевиден, доказать это многочисленными примерами и констатировать почти повсеместно серьезные искажения, иногда даже величайший произвол: нить традиции оборвана, и, будучи не в силах ее восстановить, издателям слишком легко позволяют работать по своему усмотрению и переделывать пение по обычаю каждого места»²¹⁹. Далее следует уточнение: «Мы не говорим, что отказ от григорианских традиций был повсеместно столь абсолютным; напротив, мы должны отметить, что если переработки песнопений Градуала в нескольких изданиях весьма значительны, в некоторых совершенно фантастичны, то часто это лишь простые сокращения мелодических ходов, сокращения, о которых, несомненно, можно только сожалеть, но которые не имеют последствий для остального»²²⁰.

Важно отметить, что в критике Потье отсутствует термин для обозначения искаженных мелодий²²¹. Использование для этой цели григорианского термина в несвойственном ему значении нам встретила лишь в высказывании Уриарте и поддерживающего его Эчегойена²²². Особое применение термина *canto llano* — тема, требующая внимательного изучения²²³.

²¹⁹ *Pothier J.*, op. cit. P. 11

²²⁰ *Ibid.* P. 12.

²²¹ Французский музыковед и композитор Амеде Гастуэ (1873–1943), ученик Борда, утверждал, что «распространение фисгармонии внесло значительный вклад в окончательное искажение григорианского пения» в связи с отказом от церковных ладов и введением тональных каденций и хроматизма. См.: *Shironishi R.* Plainchant Accompaniment and Modal Harmony in Nineteenth-Century France. P. 16–17.

²²² *Echegoyen T.*, op. cit, p. 8

²²³ На конгрессе 1907 года в Вальядолиде самым насущным вопросом стало восстановление григорианского пения, что означало окончательный отказ от «*canto llano*», которому до этого обучали всех испанских церковных музыкантов. См.: *López-Caló J.* Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950. P. 302.

Григорианский хорал в органном творчестве баскских композиторов

Обзор сочинений на григорианский хорал, созданных во второй половине XIX века, следует начать с уточнения, касающегося формы письменной фиксации григорианского первоисточника и соответствующих этой форме представлений о звучании мелодии и путях ее возможной обработки. Эслава воспроизвел гимн *Ave maris stella* в квадратной нотации перед началом оффертория того же названия и написал прелюдию, фугу и хорал на основе гимна, в которой узнаются черты полифонических жанров разного времени. Падре Немесио Отаньо и падре Доностия, ученики бенедиктинцев, уже руководствовались принципами григорианского хорала по научной реставрации Солемского монастыря, их работа с хоральным материалом отличается детализированностью. Общим для них приемом являются *сочетания* григорианских цитат. Фелипе Горрити написал Большой офферторий на тему «Iste Confessor», однако он использует гораздо меньше григорианских мелодий, чем активные сторонники папского *motu proprio* 1903 г.: Отаньо сочинил «Григорианскую сюиту», основанную исключительно на григорианских темах, а сюита «Мистическое путешествие» Доностии полна переплетающихся григорианских цитат. Эдуардо Мокороа сочинил «Введение и фуга на Аминь из Кредо Missa de Angelis». Правда, Хесус Гуриди и Хосе Мария Усандисага, однокурсники по Schola Cantorum в Париже, хотя и сочиняли произведения, предназначенные для храмов, не сосредотачивались на григорианской тематике.

Хотя в то время в Стране Басков и Наварре еще не было аббатств бенедиктинцев, как выше упомянуто, несколько баскских органистов и композиторов обучались григорианскому хоралу во Франции или у специалистов, проходивших обучение в Солемском и Силосском монастырях.

Влияние солемских установок заметно в творчестве падре Отаньо. Большая часть его органных произведений основана на григорианской тематике, что согласуется и с деятельностью Отаньо как основателя и директора Schola Cantorum

Комильяса и одного из организаторов конгрессов духовной музыки. В 1904 г. он посетил монастырь Силос, изучая григорианское пение у монаха Касиано Рохо (1877–1932), автора «Методики григорианского пения» (1906 г.)²²⁴.

«Григорианская сюита» состоит из четырех частей, каждой из которых посторена на начальном фрагменте григорианской мелодии. Первую часть возглавляет инципит силлабического пасхального гимна в V ладе «Alleluia, lapis revolutus est» (лат. «Аллилуйя, камень отвален [от входа в гробницу]»). «Alleluia, Psallite Deo nostro» (лат. «Аллилуйя, воспойте Богу нашему») является еще одним текстом той же мелодии с постоянным повторением слова «аллилуйя», характерным в литургического пасхального времени (*Рис. 2.1a и 2.1b*).



Рис. 2.1a. Первая строфа песни («canticum») *Alleluia Lapis revolutus*²²⁵



Рис. 2.1b. Н. Отаньо. Suite gregoriana. Тема «Allelúia-Psállite»

Пьеса написана в тональности ля-бемоль мажор.

²²⁴ По словам Рохо, «Григорианское пение само по себе несложно, хотя оно совершенно отличается от полифонической музыки и плавного пения, как они исполняются до сих пор; именно поэтому его недостаточно только изучить, но необходимо еще и слушать его». См.: Rojo C. Método de canto gregoriano. Burgos: RR. PP. Benedictinos de Silos, 1906. P. VII–VIII.

²²⁵ Cantus selecti ad benedictionem sanctissimi sacramenti ex libris vaticanis et solesmensibus excerpti: editio rhythmicis signis ornata. — Tournai: Desclée & Cie, 1957. P. 67

Мелодия гимна не слышна целиком, различить ее присутствие не так просто, как в других григорианских пьесах. Произведение выразительно и свободно в стиле фантазии, с характерным сочетанием последовательных и одновременных накоплением мелодических мотивов, происходящих от григорианского первоисточника. Язык постромантичен, т. е. с большой сложностью и разнообразием фактур, особенно в кульминационные моменты, с постоянными изменениями гармоний и мелодических оборотов. Но в мотивах гимна, когда они проводятся в мелодическом голосе, сохраняется исходная модальность.

В первом разделе части (*Quasi Adagio*) начальный мотив «alleluia» раскрывается круговыми повторами, гармонизация обогащена хроматизмами, интервалами септимы и ноны, а также ритмически свободной дублировкой в дециму, обогащенной хроматизмами (*Рис. 2.2*).



Рис. 2.2. Н. Отаньо. Suite gregoriana. Alleluia-Psallite, тт. 1–4

Во втором разделе пьесы (*Poco allegretto*) представляются мотивы на текст «ab ostio monumenti» (*Рис. 2.3, т. 27*), за которым следует третья «alleluia» (т. 33–35).



Рис. 2.3. Н. Отаньо. *Suite gregoriana. Allelúia-Psállite*, тт. 25–35

Отаньо разработал григорианскую ритмику стопами преимущественно дактиля (– ∪ ∪) анапеста (∪ ∪ –) для *torculus*²²⁶ (■ ■) и других случаев (Рис. 2.4 т. 25–35).



Рис. 2.4. Григорианские мотивы в «Allelúia-Psállite» Н. Отаньо

Финальное педальное соло в виде каденции перед кодой (Tempo I) соответствует юбилеям литургических аллилуй (Рис. 2.5).

²²⁶ Обозначение невмы в григорианской нотации: группа из трех нот с направлением вверх-вниз.



Рис. 2.5. Н. Отаньо. *Suite gregoriana. Allelúia-Psállite*, тт. 76–86

В рассматриваемой части сюиты падре Отаньо заметно влияние мелодики и ритмики первоисточника.

Полны григорианского цитирования и сочинения падре Доностии. В 1909 г. он начал углубляться в григорианское пение, посетив монастырь Силос, а в 1915 г. — монастырь Бесалу. Во время испанской гражданской войны он отправился в Солемское аббатство и в Париж; учился у Дома Моккерио.

Обратимся к «*Exultemus et laetemur in Domino*»²²⁷ (лат. «Возрадуемся и возвеселимся о Господе») для органа. Это последняя пьеса сюиты Доностии под названием «*Itinerarium mysticum*» («Мистическое путешествие», 1943 г.). Сюита разделена на три части. Первый раздел первой части представляет полную основную тему – пасхальную секвенцию «*Victimae paschali laudes*», четвертными

²²⁷ Подробно о падре Доностии с анализом его творчества см. Toro Sola R. del. *La obra para órgano del P. José Antonio de Donostia (1886–1956) (tesis doctoral)*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2017. 795 p.

нотами на педали в стиле *cantus firmus*, а во втором разделе – в каноне верхних голосов. Церковный I лад секвенции на ми воспринимается именно в этом разделе, наиболее стабильном и с наименьшим напряжением (*Рис. 2.6a и 2.6b*)

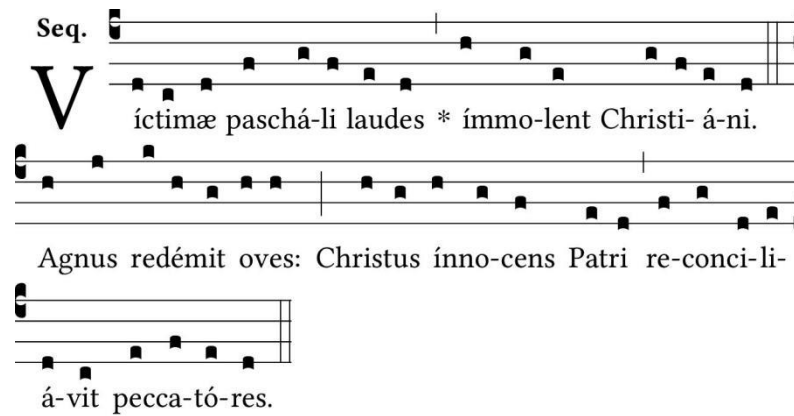


Рис. 2.6a. Первая строфа секвенции «Victimae paschali laudes»²²⁸



Рис. 2.6b. X. А. де Доностия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino.

Начало темы «Victimae paschali laudes» на педали, тт. 1–6

Остальными мотивами первой части являются последняя фраза «alleluia» из оффертория на Воскресенье Христова «Terra tremuit» (*Рис. 2.7a и 2.7b*), который служит аккомпанементом в шестнадцатых, и Градуал на Воскресенье Христова «Haec dies», разработанный Доностией с хореическим ритмом в соответствии с Солемскими ритмическими принципами того времени (*Рис. 2.8a и 2.8b*).

²²⁸ Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi Iussu Restitutum et Editum ad Exemplar Editionis Typicae Concinnatum et Rhythmicis Signis a Solesmensibus Monachis Diligenter Ornatum. Tournai: Desclée & Socii, 1961. P. 242

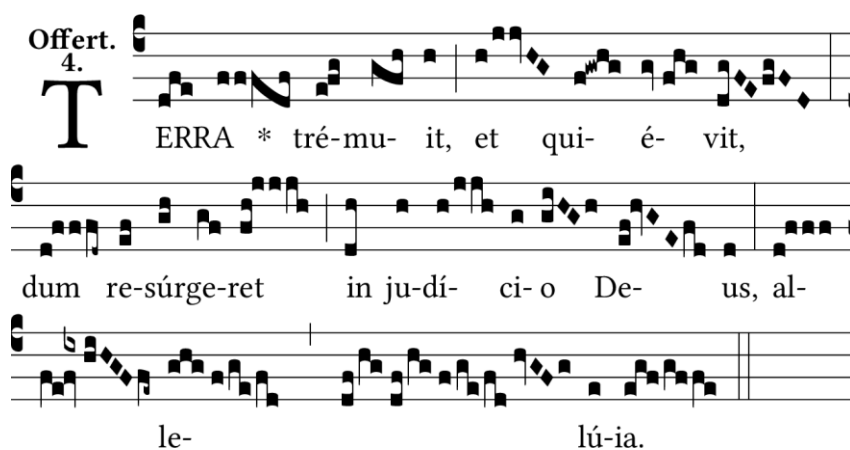


Рис. 2.7a. Антифон offertoрия «Terra tremuit»²²⁹



Рис. 2.7b. X. А. де Доносия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino.

Тема «Terra tremuit» в правой руке, тт. 1–2

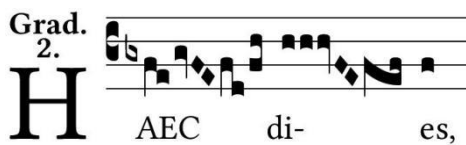


Рис. 2.8a. Инципит градуала «Haec dies»²³⁰



Рис. 2.8b. X. А. де Доносия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino.

Тема «Haec dies» в левой руке, тт. 9–13

²²⁹ Ibid. P. 243.

²³⁰ Ibid. P. 241.

Вторая часть пьесы (т. 34–57) не схематична, как первая, а имеет свободное движение в гармоническом и ритмическом плане, с хроматизмом и модуляциями. Мотивы – «Haec dies» (главный мотив), «Victimae paschali laudes» и два «Alleluia» из Навечерия Пасхи (Рис. 2.9а и 2.9б). Первое представляется последними шестью нотами на ми (Рис. 2.9с, тт. 43–44), а второе – в левой руке на до (Рис. 2.9с, тт. 44–45).

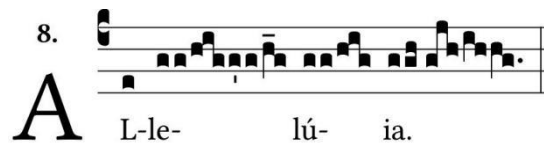


Рис. 2.9а. «Alleluia Confitemini... quoniam»²³¹



Рис. 2.9б. Антифон «Laudate Dominum in sanctis»²³²

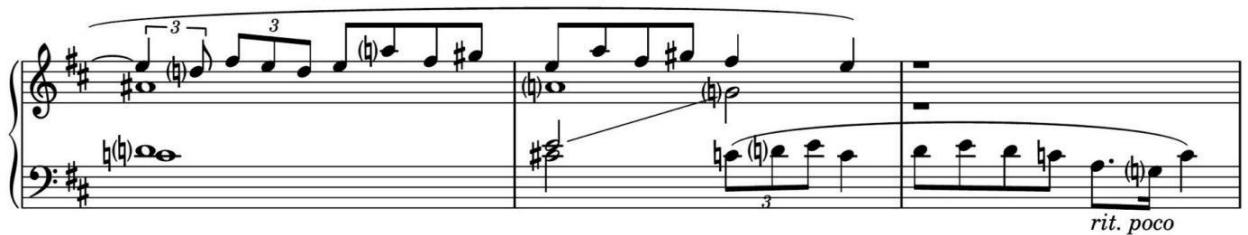


Рис. 2.9с. Х. А. де Доностия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino, тт. 43–45

В т. 58 начинается переход, где мотив «Haec dies» постепенно уходит и разработка возвращается к фигуре шестнадцатых нот первой части. Новыми

²³¹ Ibid. P. 239L.

²³² Ibid. P. 239M.

темами являются псалма 116 Навечерия Пасхи (Рис. 2.10а и Рис. 2.10b, т. 64) и коммунио Воскресенья Христова «Pascha nostrum» (Рис. 2.11а и Рис. 2.11b, т. 69).



Рис. 2.10а. Начало стиха псалма 116 после «Alleluia Confitemini... quoniam»²³³



Рис. 2.10b. Х. А. де Доностия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino. Верхние голоса, тт. 62–64

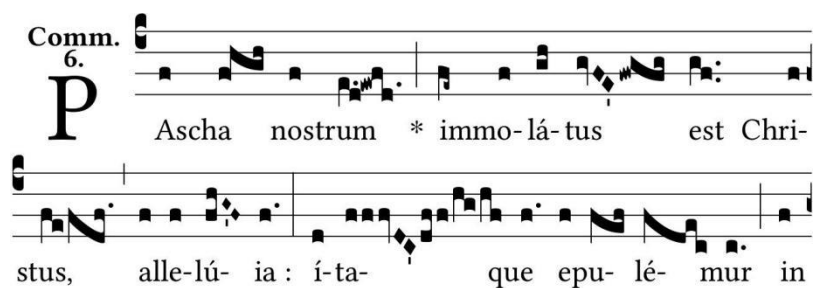


Рис. 2.11а. Коммунио «Pascha nostrum»²³⁴

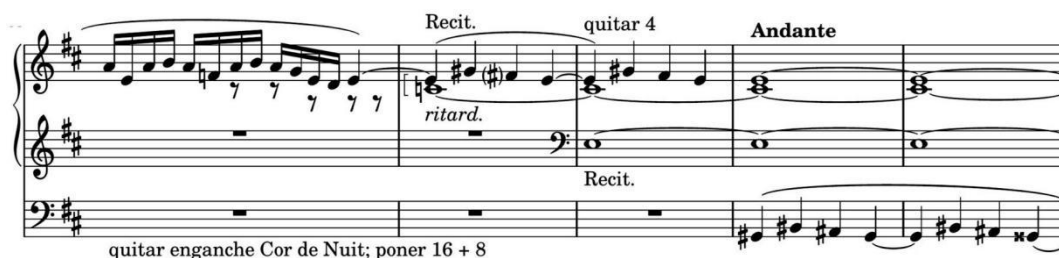


Рис. 2.11b Х.А. де Доностия, «Exultemus et laetemur in Domino», т. 68–72

²³³ Там же.

²³⁴ Ibid. P. 243.

Третья часть (т. 78–93) — возвращение к первой, поскольку основной темой снова становится пасхальная секвенция в правой руке в аккордовом переложении, усиленная регистровкой и высотой диапазона (Рис.2.12).

The musical score is for a piece in G major (one sharp) and 8/4 time. It begins with a piano introduction. The right hand plays a melodic line, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ff* and *Fondos 8, 4, 2 Mixturas*. It also features tempo markings *Tempo I* and *G.O.*. The score is divided into two systems. The first system ends with the instruction *moviendo hasta llegar al...*, and the second system begins with *enganches I y II*.

Рис. 2.12. X. А. де Доносия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino, тт. 77–80

В заключение падре Доносия применил принципы Солемских монахов, особенно теорию ритма Дома Моккери и модальность григорианского пения. Фактура у Доносии менее сложная, чем у его Отаньо. Фрагменты монодии воспроизводятся без значительных изменений, их контрапунктирование имеет определяющее значение, но и разработка каждого из фрагментов ясна и определена. В этом смысле «Exultemus et laetemur in Domino» напоминает финальную импровизированную токкату в стиле французских органистов той эпохи.

Влияние европейских движений реформы литургической музыки XIX в. имело решающее значение и для развития исполнительской школы григорианского пения в Испании. Новый энтузиазм вокруг *motu proprio* 1903 г. проявился в

беспрецедентных усилиях со стороны баскских органистов-композиторов по распространению и обеспечению соблюдения новых правил, в организации конгрессов духовной музыки, появлении журнальных публикаций и сборников новых произведений. Учения, возникшие в результате палеографических исследований, были серьезно восприняты композиторами, что означало изменение способа введения григорианского материала и его разработки в новых сочинениях. Григорианское пение из простого вспомогательного ресурса стало играть главную роль в процессе сочинения. В первый период баскской органной школы композиторы пользовались традиционным типом нотации первоисточника, которому соответствует и трактовка первоисточника в композиторской пьесе.

Во второй период, незадолго до обнародования *motu proprio*, баскские органисты уже проходили обучение у монахов-бенедиктинцев Солемского аббатства и их учеников в Испании или же учились во Франции у педагогов французской органной школы. Следовательно, творчество опиралось на информированные григорианские источники с их ритмической и мелодической сложностью, что давало интересные и часто очень хорошие результаты.

2.2. Народные песни в органном творчестве баскских композиторов

Между 1826 и 1946 годами были опубликованы основные сборники впервые записанных баскских народных песен и танцев. Народная песня выполняла реинтеграционную функцию в соответствии с первоначальными гердеровскими концепциями «естественного народа» (*Naturvolk*)²³⁵ и «национального духа» (*Volksgeist*). Естественный народ проживает в сельской местности, где, в отличие от города, не загрязняется его сущность и общая духовность, выраженная в

²³⁵ Естественный народ (нем. «*Naturvolk*») — доиндустриальное этническое общество. Понятие впервые было введено в 1774 г. немецким историком Иоганном Готфридом Гердером, затем оно было переформулировано другими мыслителями.

народном искусстве. В свете музыкального национализма баскская народная песня не могла избежать тенденциозности в подходе к ее свойствам, поэтому авторы первых сборников пытались установить критерии для различения того, что имело «этническую» ценность, что подлинное баскское, а что нет.

Первым сборником традиционных песнопений Страны Басков были «Воспоминания об истории танцев Гипускоа»²³⁶ Хуана Игнасио де Истуэта, опубликованные в 1826 г. В соответствии с тенденциями того времени многие сборники состояли из гармонизированных мелодий для фортепиано или для вокала и фортепиано, предназначенных для буржуазных салонов. Следует особо отметить периодическое издание «Сборник баскских песен [airs]», 1862 г.) Хосе Антонио Сантестебана, Заслуживают внимания и почти одновременно опубликованные французские издания: «14 самых популярных баскских песен» Паскаля Ламазу (1869 г.), «Сувенир из Пиренеев» мадам де ла Вильехелио (1869 г.) и очень высоко оцененный композиторами-басками сборник «Популярные песни Страны Басков» Жана Доминика Жюльена Саллаберри (1870 г.).

Инициативу по сохранению национального наследия проявляли не только музыканты-энтузиасты, но и официальные учреждения. Результатом такой инициативы стал сборник «Архивы баскских традиций» Шарля Борда, первый том которого был опубликован в 1891 г. В 1912 г. региональное правительство организовало конкурс на лучший сборник баскских мелодий. Первую премию получил Ресуррексьон Мария де Аскуэ («Сборник баскских народных песен», 1921–1924 гг.), а вторую премию — падре Хосе Антонио де Доностиа («Сборник

²³⁶ Согласно Родригесу Сусо, целью Истуэты было не сохранение мелодий в том виде, в каком они существовали, а «очищение» народного репертуара для защиты от влияния Бурбонов. Поэтому хотя он и является предшественником, исследователь не считает его составителем первого сборника, а мадам де ла Вильехелио и Саллаберри. См.: Etxeberria Adrien X. Azkue eta Aita Donostiaren kantutegien berrikuspenaren alde // Musiker. 2010. No.17. P. 75–115.

баскских песен», 1921 г.). Эти три сборники (Борда, Аскуэ и Доносии) отличает систематизированный подход к песенному материалу²³⁷.

Баскские музыковеды разрабатывали различные теории о происхождении музыки своего региона, используя опыт ученых других стран и выдвигая собственные идеи. Не ставя задачи оценить их научную состоятельность, ограничимся перечнем основных утверждений. Аскуэ придерживался баскско-греческой теории²³⁸, Франсиско Гаскуэ — баскско-кельтской²³⁹, а падре Доносия исходил из теории взаимопроникновения культур и отождествлял этническую принадлежность с культурной²⁴⁰. В свою очередь, Борд связал баскское пение с григорианским, основываясь на ладово-интонационном сходстве баскской и григорианской монодии²⁴¹. Наконец, последний исследователь этого направления музыковедческого анализа баскской песни Х. Арана Мартиха объединил все названные представления, полагая, что на басков оказали влияние и кельтская, и древнегреческая музыка, и григорианская ладовая система²⁴².

Интересно сравнить и попытки классификации. С точки зрения Борда различия между песнями определялись тематикой их текстов. В образце-презентации своего сборника он представил героические, любовные, сатирические, моральные песни и гимны²⁴³. Аскуэ разделял музыку на религиозную и светскую,

²³⁷ Полную хронологию сборников баскских народных песен составил Х. Багуес в конце XX века. См.: Bagüés J. Euskal kantutegien argitalpenen kronologia bat [Electronic source]. URL: https://www.eke.eus/eu/kultura/musika/ohiko_kantua/euskal-kantutegien-kronologia-bat (accessed 26.08.2024).

²³⁸ Azkue R. M. de Cancionero Popular Vasco. Bilbao: Euskaltzaindia, 1990. P. 27–53.

²³⁹ «Аура древности», отмеченная М. Чапменом в статье о кельтской музыке, присутствует и в баскском пении фольклоре. См.: *Chapman M. Thoughts on Celtic Music* // Stokes M. (ed.) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. P. 29–44. Gascue F. *Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco: las gamas célticas y las melodías populares euskaras* // *Revista Internacional de los Estudios Vascos*. RIEV. 1918. 9, No. 1. P. 42–65.

²⁴⁰ Ibarretxe Txakartegi G. *Observaciones a la rama musical del P. Donostia* // *Cuadernos de Sección. Música*. 1993. No. 6. P. 166.

²⁴¹ Hirigoyen Bidart M. *Le chant basque monodique (1897-1990): analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales* [Electronic source]. PhD diss., Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. URL: <https://theses.hal.science/tel-00747090v1> (accessed 26.08.2024). P. 244.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Bordes C. *Cent chansons populaires basques* [Specimen de 5 chansons]. Paris: E. Bouillon, 1897. 24 p. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb428650535>. P. 3.

а светскую, в свою очередь, — на песни и танцы²⁴⁴. Заметим в этой связи, что граница между светской и религиозной народной музыкой была непостоянной. Замена текста нередко приводила к появлению новой религиозной песни.

Речь идет о принципе контрафактуры, для которого характерно как возвышающая, так и снижающая направленность подтекстовки. Механизм создания новой духовной песни мог быть различным. По словам немецкого композитора Иоганна Фридриха Рейхардта (1752–1814), «первые гимны христианской церкви, вероятно, были народными: либо на известные народные мелодии накладывались духовные тексты, как это до сих пор практикуется в некоторых христианских общинах, например, у моравских братьев, либо для духовных стихов сочинялись новые мелодии, близкие к народным»²⁴⁵. В рассматриваемый нами период месса в Испании проводилась на латыни, поэтому духовное пение на баскском языке имело образовательную цель и звучало там, где можно было использовать родной язык, то есть выполняло роль паралитургической музыки. В испанских музыкальных журналах, распространявших литургическую реформу, духовные песни на испанском языке занимали значительное место²⁴⁶.

Наибольшим единством отличаются наблюдения над песенным стилем.

²⁴⁴ Azkue R. M. de La música popular baskongada. Conferencia dada en los salones de la Sociedad Centro Vasco el día 15 de febrero de 1901. Bilbao: Imprenta y Litografía Bilbaína de Gregorio Astoreca, 1901. P. 6.

²⁴⁵ Цит. по: Sheehan D. Secular Formations of Sacred Music: Schleiermacher, Romanticism, and Devotional Media in Germany // *Yale Journal of Music & Religion*. 2024. Vol. 10, No. 1. P. 42–62. <https://doi.org/10.17132/2377-231X.1281>. P. 49.

²⁴⁶ Alciturri Belausteguigoitia J. La revista España Sacro Musical (1930- 1936): El «Motu Proprio» tras el IV Congreso Nacional de Música Sagrada de Vitoria (1928) // *Revista de Musicología*. 2022. Vol. 45, No. 1/2. P. 185–220. <https://doi.org/10.2307/27204758>. P. 201.

По мнению Гуриди²⁴⁷, для баскских народных песен, сольных и хоровых, характерна силлабика²⁴⁸. Борд, Аскуэ и Арана Мартиха согласны с этим²⁴⁹, они отмечают также склонность к тесным мелодическим ходам, по преимуществу секундовым, с редкими скачками на кварту или квинту. Доноestia и Франсиско де Мадина отмечают, кроме уже названных свойств, отсутствие хроматики и сдержанную орнаментику²⁵⁰.

Еще один устойчивый признак баскского песенного стиля — ритмическая гибкость, наличие асимметричных фраз и, как следствие, отсутствие регулярного метра. Отсюда и необычная форма записи песен по образцу григорианской нотации в сборнике Борда — на четырех линейках, квадратными нотами без штилей²⁵¹. Песню «Орлы высоко парят в небе» Борд публикует в двух вариантах нотации и с примечательными комментариями²⁵² (*Рис. 2.13*):

²⁴⁷ Guridi Bidaola J. El canto popular como materia de composición musical. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947. P. 11.

²⁴⁸ О роли силлабики в песенной просодии басков см. Mendizabal A. Euskal Herri kantaeraren prosodia musikalaz [Electronic source] // Bertsolari aldizkaria. 2023. 132. URL: <https://www.bertsolari.eus/erreportajeak/euskal-herri-kantaeraren-prosodia-musikalaz/> (accessed 26.08.2024). P. 158. 167.

²⁴⁹ Hirigoyen Bidart M. Le chant basque monodique (1897-1990): analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales. P. 281.

²⁵⁰ Donostia J. A. de, Madina F. de. De musica vasca. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin, 1943. 155 p.

²⁵¹ Данное Бордом описание свойств баскской песни перекликается со следующим высказыванием Дома Гажара: «Нет музыки более гибкой, чем григорианское пение, на всех уровнях его ритмической и модальной структуры, а также в композиции и вдохновении». См.: Gajard D. J. The Solesmes Method: Its Fundamental Principles and Practical Rules of Interpretation. P. 85.

²⁵² Также см.: Molla B. Charles Bordes pionnier du renouveau musical français entre 1890 et 1909. P. 360–361.

ARRANOAK BORTIETAN

(Dialecte souletin.)



2 Hartzen dit hartzen ofizioa Iratiat ulhañ benoa;
 Noula beitut bizioa oihanetan khantatzekoa,
 Abis hounik emaitetz eta egia erraitetz banoa.

Рис. 2.13. Ш. Борд. *Cent chansons populaires basques*. Р. 10

«Эта тема, — пишет Борд, — одна из древнейших, дошедших до нас по традиции, и в то же время одна из самых красивых в баскской музыке. Мы обнаружили, что григорианская невменная нотация лучше всего подходит для транскрипции и сохранения ритмической свободы». И далее, по поводу второго варианта записи: «Мы даже предполагаем, что многие невменные группы были раздроблены, чтобы соответствовать делению на слоги распеваемого текста, который, несомненно, гораздо более современен, чем распев. Слигованные восьмые, равные по высоте, — не что иное, как транскрипция в современную нотацию *pressi*²⁵³, столь характерной для григорианской музыки. Их следует слегка усилить, как будто они приняли на себя всю ритмическую нагрузку мелодического

²⁵³ *Pressi* (в ед.ч. *pressus*, от лат. *pressare* — давить) — группа из трех звуков, из которых два первых находятся на одной высоте, в общем нисходящем движении. См. Прессус и орискус [Электронный ресурс] // *Gregorianica.ru*. О григорианском хорале по-русски: сайт. URL: <https://gregorianika.ru/theoria/osnovy/nevmy/23-pressus-et-oriscus> (дата обращения: 25.03.2025).

периода. Мелодия принадлежит к первому григорианскому ладу. Мы располагаем большим количеством вариантов этой замечательной темы»²⁵⁴.

Баскские мелодии отличают простота и интенсивность, милая и спокойная выразительность. Многие мелодии или отдельные фразы можно спеть канон, но часто используется и гармонизация каждого звука, причем тональность свободно сочеталась с модальностью.

Фольклорный материал в сочинениях для органа

Для группы композиторов, представителей органной школы Страны Басков и Наварры²⁵⁵, образцы народной и, в некоторых случаях, популярной музыки служили источниками музыкального материала в сочинениях для органа.

Обратимся к примерам. Первый из них — «О, распятый Иисус» (1912 г.) монаха-капуцина падре Доности. Интересно происхождение этой песни. В XVII и XVIII вв. миссионеры часто перекладывали религиозные тексты на мелодии романсов, использовались мелодии из опер и даже — из водевилей. По словам Доности, автора органной обработки «О, распятый Иисус», исходная мелодия является подтекстовкой любовной песенки из французского водевиля, которая появилась в «Духовных песнях» (1811 г.) Симона-Жозефа аббата Пеллегрена (1663–1745) и в сборнике «Песни миссий» святого Луи-Мари Гриньон де Монфор (1673–1716).

Версия этой песни с нерелигиозным текстом из анонимного сборника первой половины XVIII в. сохранена в библиотеке музея Моргана в Нью-Йорке (Рис. 2.14).

²⁵⁴ Bordes C. Cent chansons populaires basques [Specimen de 5 chansons]. Paris: E. Bouillon, 189?. P. 10. См. также: Molla B. Charles Bordes pionnier du renouveau musical français entre 1890 et 1909. P. 360–361.

²⁵⁵ См. об этом Elizondo Iriarte E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). Специально посвящена баскско-наваррской органной школе наша статья *Наварро Ландаверрия Г. А.* Органная школа Страны Басков и Наварры // Научный вестник Московской консерватории. 2025. Том 16. Выпуск 4. С. 99–124. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.63.4.03>

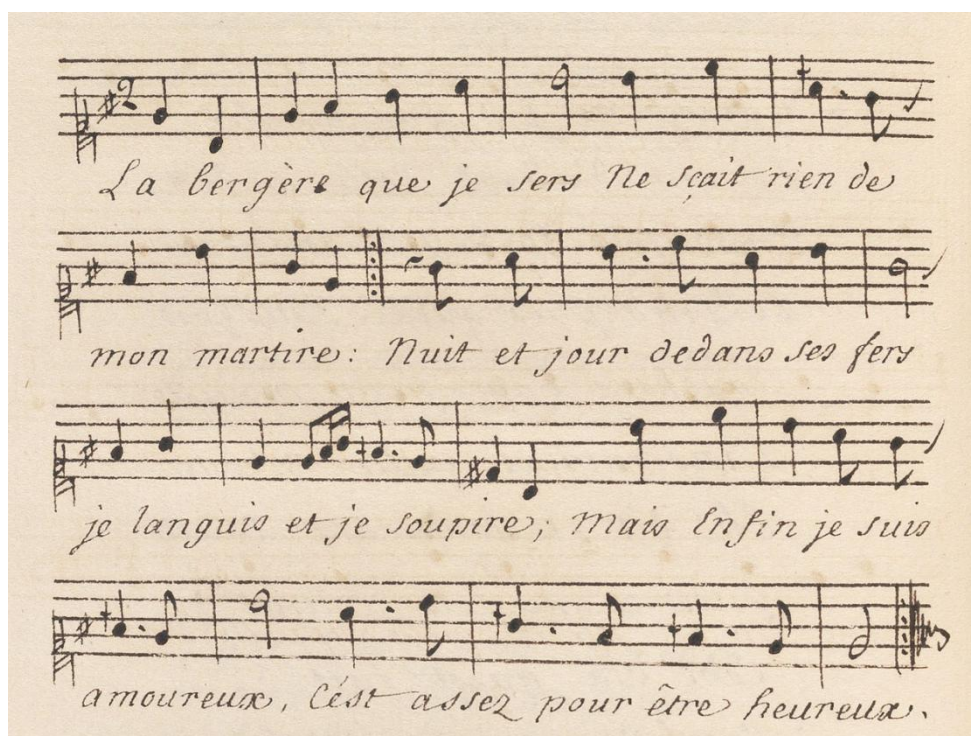


Рис. 2.14. МА 2018. P. 76. La bergere que je sers²⁵⁶

Минорная мелодия с печальным любовным текстом подошла для нового текста, теперь уже духовного (Рис. 2.15):

²⁵⁶ Unknown. French songs for solo voice: manuscript, first half of the 18th century [Electronic source]. URL: <http://www.themorgan.org/music/manuscript/114149> (accessed 26.08.2024).



Рис. 2.15. Две версии песни «O Yesus Gurutzerá»²⁵⁷

В статье 1936 г. Доноestia представляет две версии религиозной песни: в размерах 5/4 и в 3/4. Она исполняется в свободном стиле, то есть не привязана к строгому ритму и темпу. Как говорит Аскуэ, размер в народной музыке (переменный размер) — это «часто сокращенная, часто расширенная мелодия». Доноestia использует в основном версию в 5/4. Он не следует четко мелодии ни в ритме, ни в мелодии, поскольку сочетает в себе две версии.

Следующая стадия переосмысления — органная пьеса для двух мануалов и педали, написанная по образцам хоральных обработок. В качестве *cantus firmus* звучит «О, распятый Иисус». Пьеса — назовем ее «хоральной прелюдией фа минор» — написана в размере 4/4 и выдержана в крупных длительностях. Нет никаких намеков на первоначальный ритм песни в размере 5/4. Фактура в стиле барокко. Мелодия песни в правой руке подобна хоралу, в то время как левая рука и педаль составляют полифоническую ткань (Рис. 2.16а).

²⁵⁷ Donostia J. A. de. La canción religiosa «O Yesus Gurutzerá» // Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. 1936. XIV(1). P. 5–6.

Despacio, no mucho

R.: Trompeta dulce

G.: Fondos suaves

Ped.: Fondos suaves 16,8

p

Рис. 2.16а. Х. А. де Доностия. *O Yesus Gurutzera*, тт. 1–10

Голоса, сопровождающие мелодию, имитируют ее начальный ход. В предпоследней фразе *cantus firmus* имеется канон в октаву между правой рукой и педалью, а в последней фразе используется удвоение в терцдециму между крайними голосами (*Рис. 2.16b*).

Рис. 2.16b. Х. А. де Доностия. *O Yesus Gurutzera*, тт. 32–43

Доноestia был сторонником использования народных песен в качестве материала академической музыки. По его словам, «задача заключается в

следующем: обработать баскскую мелодию таким образом, чтобы в гостинной или на концерте баскская природа и текст песни были подчеркнуты, чтобы у нас осталось впечатление красоты».²⁵⁸ Что же касается восприятия музыки публикой, то «это вопрос вкуса, музыкальной культуры: композитора, — чтобы преуспеть в создании произведения искусства, каким бы маленьким оно ни было, — и слушателя, восприимчивого к тем “коротким волнам”, каковыми являются народные песни, такие краткие, такие маленькие. Все дело в этом... создать прекрасное произведение искусства и быть способным оценить его, полюбить. *That is the question*»²⁵⁹. Выражение «короткие волны» подразумевает радиоволны короткого диапазона, которые распространяются на большие расстояния.

Наши следующие примеры отчасти продолжают линию «хоральных обработок». Это вариации двух композиторов из Гипускоа — Эдуардо Мокороа (1867–1959), ученик Горрити; и Хесус Гуриди, ученик Schola Cantorum в Париже.

«Вариации на баскскую религиозную тему» Эдуардо Мокороа (1867–1959) посвящены великому органисту первой половины XX в. Мигелю Эчевесте (1893–1962). Пьеса написана в форме хоральных вариаций, темой которых служит религиозная песня «Вот Иисус, кроткий агнец» (*Рис. 2.17*) из баскско-французского региона Лапурди.



²⁵⁸ Donostia J.A. Donostia J. A. de La chanson basque et son harmonisation // Bulletin du Musée Basque, 14. 1937. P. 71.

²⁵⁹ Ibid. P. 73.

Рис. 2.17. Песня «Huna Jesus, bildots amultsua» («Вот Иисус, кроткий агнец»), записанная падре Доностией в 1912 г.²⁶⁰

Цикл начинается не темой, как обычно, а вступлением в виде небольшой импровизации на начальный мотив песни (Рис. 2.18). Экспозиция темы выдержана в стиле гармонизованного хора с хроматизированным движением в голосах, сопровождающих мелодию. В выразительных подключениях педали в моментах каденций подчеркнута идентичность крайних голосов при различии басового кадансового хода, то плагального, то автентического.



Рис. 2.18. Э. Мокороа. Вариации на баскскую религиозную тему. Тема (Moderato cantabile)

Первые три вариации написаны в виде хоральных обработок на *cantus firmus*. В вариации II он звучит в теноре, на педали правой ноги, в то время как левая нога играет «точечный» бас (Рис. 2.19). Гармонические фигуры на мануалах как бы вырастают из узкого диапазона мелодии «Вот Иисус, кроткий агнец».

²⁶⁰ Riezu J. de. (ed.) *Cancionero vasco del P. Donostia. Cancionero Vasco. II. Canciones* (369-778). — Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1994. — P. 774–775.



Рис. 2.19. Э. Мокороа. Вариации на баскскую религиозную тему. Начало II вариации

В вариации III (см. Пример 29) песенный *cantus firmus* также проводится в теноре, но в регистре гобоя; соль минор этой вариации звучит по-брамсовски. Двутактовое вступление, добавленное к мелодии (большая редкость и в хоральных обработках, и в вариациях) становится новым началом *cantus firmus*, сама мелодия — продолжением (Рис. 2.20). Диалог верхних голосов составляет контрапункт к *cantus firmus*. Сходство с сопровождением хора в немецких хоральных прелюдиях здесь особенно заметно. Мокороа даже вставляет в песню двутактовые паузы, чтобы была возможность написать интермедии между фразами *cantus firmus*, используя типовые ритмические формулы хоральных барочных обработок.



Рис. 2.20. Э. Мокороа. Вариации на баскскую религиозную тему. Начало III вариации

Финальную вариацию IV можно назвать гармонизованным хоралом, который звучит в высокой тесситуре с пассажным сопровождением. Торжественность этой вариации усиливается в коде. Если в технике пьесы Мокороа заметно следование немецким хоральным обработкам, то в общей компоновке цикла узнаются

традиции французского романтического стиля, особенно в сочетании вариаций III и IV: в первой из них преобладает воздушное звучание *récit en taille*²⁶¹ для двух мануалов, при минимальном участии педали, вторая становится триумфальным завершением вариационного цикла (Рис. 2.21).



Рис. 2.21. Э. Мокороа. Вариации на баскскую религиозную тему. IV вариация, тт. 21–26

Мокороа сохраняет характеристики народной песни, но максимально обогащает ее, используя возможности романтического органа. Не прибегая к имитационной технике, не вводя фуги в состав вариационного цикла, он ограничивается обновлением гармонии и мотивов в свободных голосах, что позволяет показать тему в новом для нее контексте, придать черты драматизма изначально простой и схематичной мелодии. При этом остается ощущение, что композитор намеренно отказался от значительных изменений темы, не вышел за ее «пределы».

Чего нельзя сказать о следующем произведении — «Вариации на баскскую тему» Гуриди.

²⁶¹ Согласно французской классической органной регистровке – солирующая партия в теноре.

Песня «Туман на море» — колыбельная²⁶², вдохновившая многих баскских композиторов. Она написана в размере 3/8, состоит из 16 тактов и имеет очень простую структуру, и тональную, и ритмическую (Рис. 2.22a).



Рис. 2.22a. Песня «Itsasoa laino dago» («Туман на море»)²⁶³

В обработке Аскуэ для голоса и фортепиано намечено нисходящее хроматическое движение в середине фортепианной фактуры (Рис. 2.22b).



Рис. 2.22b. Р. М. де Аскуэ. Itsasoa (melodía cunera guipuzcoana o labortana), тт. 5–12²⁶⁴

²⁶² Что касается колыбельных, то, как показывает исследование, песни на местном языке передаются из поколения в поколение, когда язык перестает передаваться, вызывая в памяти воспоминания о прошлом и сохраняя историю, культуру и самобытность народа. См.: Châteaureynaud M.-A. Se canta: ikusten duzu goizean, chant et transmission intergénérationnelle. P. 79.

²⁶³ Itsasoa laino dago I-A - Doinutegia [Electronic source] // Bertsolaritzaren datu-basea. URL: <https://bdb.bertsotzale.eus/web/doinutegia/view/1993-itsasoa-laino-dago-i-a> (accessed 26.08.2024).

²⁶⁴ Azkue R. M. de. La música popular baskongada. Conferencia dada en los salones de la Sociedad Centro Vasco el día 15 de febrero de 1901. — Bilbao: Imprenta y Litografía Bilbaína de Gregorio Astoreca, 1901. P. 9.

А в Теме из «Вариаций на баскскую тему» Х. Гуриди та же идея позволяет создать прозрачную четырехголосную полифоническую фактуру (Рис. 2.23). Басовый голос как в первой, так и во второй частях представляет собой нисходящее движение мелодии, в характере ламенто. Во второй части есть *crescendi* и *diminuendi*, чтобы подчеркнуть драматический характер темы в кульминационный момент.



Рис. 2.23. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. Тема

В девяти вариациях, следующих за темой, композитор то почти буквально ее повторяет, то использует много свободного материала. Например, в вариации I от исходной мелодии он берет только первые четыре ноты, а далее добавляет новый оборот (Рис. 2.24).



Рис. 2.24. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. I вариация, тт. 1–5

Очень интересна вариация IV, в которой средством варьирования становится подражание тембру баскских народных инструментов. На этот раз мелодия песни адаптирована к ритму *сортсико* (zortziko) – баскского народного танца, исполняемого одним человеком на *чисту* (txistu) – это маленькая одноручная флейта, и *данболине* (danbolin) (небольшой барабан, на котором играют рукой или палочкой; вместе с чисту составляет баскский вариант инструмента табор-пайп). Гуриди имитирует на органе это сочетание тембров. Мелодия проходит в левой руке на фоне бурдонного звука, подражающего данболину. Правая рука имитирует чисту (Рис. 2.25).



Рис. 2.25. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. IV вариация, тт. 1–14

В вариации V, мажорном центре цикла, появляется много нового свободного материала. Несмотря на смену лада, мелодия темы, исполняемая левой рукой, полностью сохраняет свой первоначальный вариант, однако ее сложно узнать (Рис. 2.26). Во-первых, мотивы темы чередуются с вставками свободного материала: в примере 10 два начальных мотива звучат в тт. 2 и 4. Во-вторых, g-moll темы вступает в противоречие с гармонизацией, что особенно заметно в проведениях начального мотива — как бы от терции h-moll'ного трезвучия при участии вспомогательного es.

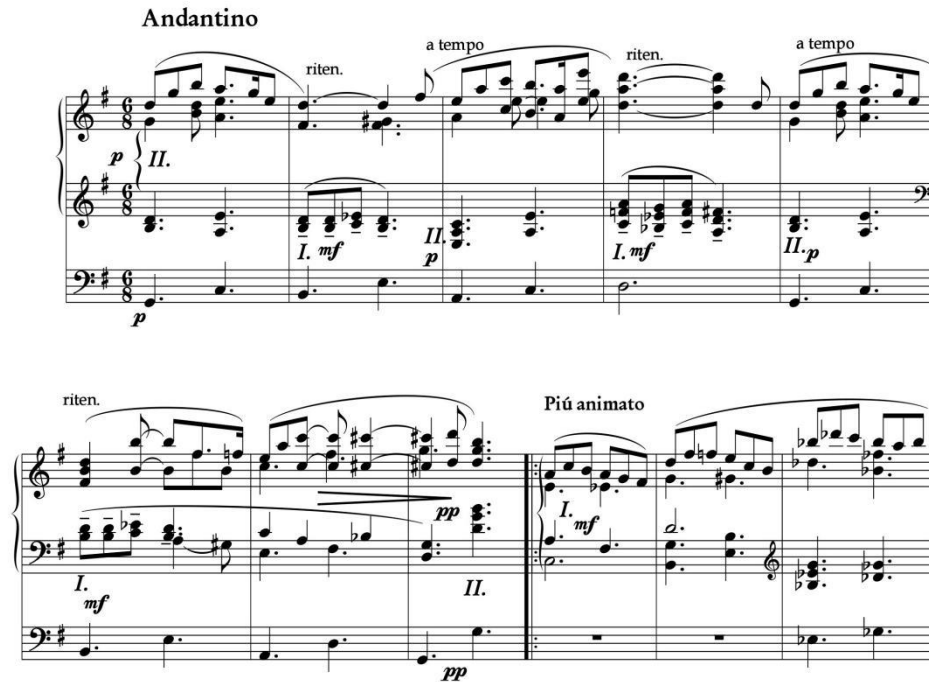


Рис. 2.26. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. V вариация, тт. 1–11

В седьмой вариации тема изложена очень свободно, но начало каждой фразы узнаваемо. В восьмой вариации для двух мануалов и педали звучит канон в квинту в солирующих верхних голосах. Вариация заканчивается на субдоминанте (секундаккордом II ступени), что позволяет услышать начало следующей вариации как его разрешение. Заключительная вариации IX самая масштабная. Собственно вариация (Andantino) написана на 2/4, как и вариация VII, с которой она сходна. Но в самом конце (Più largamente) повторы в педали на fortissimo начального мотива темы, все еще двудольного, наконец, приводят к трехдольному началу коды (Allegro) в G-dur. Триоли левой руки имитируют звучание карильона (Рис. 2.27). Драма, развивавшаяся на протяжении всего произведения, завершается триумфальным звучанием.



Рис. 2.27. Х. Гуриди. *Вариации на баскскую тему*. IX вариация, тт. 17–31

Гуриди не только сосредоточился на элементах мелодии, но и добавил что-то новое, сохранив ее гармонический корень. В каждой вариации он преобразует тему, не теряя связи с ней, и произведение функционирует как единое целое. Как сказал Иоганнес Брамс, «когда дело доходит до вариаций на тему, для меня, честно говоря, почти все — это только бас. Но он для меня священен, он — твердая основа, на которой я потом выстраиваю свои истории»²⁶⁵. Нечто подобное происходит и в вариациях Гуриди на баскскую тему, где слух музыканта улавливает единство гармонического плана при активном обновлении мелодического голоса.

В своей речи с программным названием «Народная песня как предмет музыкальной композиции», прочитанной в связи со вступлением в должность полноправного члена Академии изящных искусств Сан-Фернандо (1947 г.), Гуриди

²⁶⁵ Brahms J. Briefwechsel, Bd. VIII: Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring, hrsg. von Max Kalbeck. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915. P. 217.

утверждал, что «народная мелодия сама по себе — это необработанный драгоценный камень, и в любом случае нужна рука художника, чтобы придать ей форму»²⁶⁶. Идея «обработки драгоценного камня» представляет собой одну из основных тенденций в осмыслении народного творчества басков, наряду с записью и изучением песен, поисками теорий их происхождения и утверждением духовных песен на испанском языке как своего рода паралитургической музыки.

Следующая баскская народная песня была использована в двух произведениях двух разных композиторов: первое — Эдуардо Горосарри²⁶⁷, а второе произведение сочинил монах-капуцин, одноклассник падре Доносии — Томас де Эльдуайен.



Рис. 2.28. Колыбельная «Nere maitia» («Моя любовь»), записанная падре Доносией в 1912 г.²⁶⁸

Очень популярная в баскском репертуаре народная песня «Nere maitia» («Моя любовь», Рис. 2.28), согласно падре Доносии, является баскской колыбельной из Сан-Себастьяна. В тексте присутствует любовная тематика: «Дорогой, у меня есть булочки для тебя: половину я тебе дам, другую половину

²⁶⁶ Guridi Bidaola J. El canto popular como materia de composición musical. P. 7.

²⁶⁷ Эдуардо Горосарри (1889–1947) — ученик Гуриди; в Бельгии обучался у Флора Петерса, Артура Мейлеманса и Жюля ван Нуффеля.

²⁶⁸ Riezu J. de. (ed.) Cancionero vasco del P. Donostia. Cancionero Vasco. III. Canciones (779–1124), Papeles de Humboldt. — Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1994. — P. 1146.

себе». В песне 12 тактов в размере 2/4, разделенных на две фразы по 6 тактов в каждой: это период из двух предложений с разными каденциями, но неизменным ритмическим рисунком.

В «Импровизации на баскскую песню» Э. Горосарри цитирует мелодию почти дословно, однако полностью переосмыслив ее метрическое строение. Он меняет 2/4 на 3/4, начиная не с акцента, а с затакта, и превращает 6-такты в «стандартные» 4-такты (Рис. 2.29а, т. 35). В богатой хроматизмами гармонизации улавливается влияние франкоязычных школ органной симфонической-романтической эстетики.



Рис. 2.29а. Э. Горосарри. Импровизация на баскскую песню. тт. 28–42

Произведение разделено на три части с разной фактурой: первая часть (Andante) — самая «хоральная», это экспозиция вступительной темы, свободной по материалу, но очень сходной с мотивами баскской колыбельной в ее трехдольной версии (Рис. 2.29b); во второй части (Larghetto) представлена основная тема — баскская колыбельная, фактура которой напоминает третью часть «Прелюдии, фуги и вариации» С. Франка с шестнадцатыми staccatti (Рис. 2.29a). Третья часть «Импровизации» носит триумфальный характер, возвращается основная тема в первоначальной тональности с синкопированным аккомпанементом, она как бы заключена в рамку, образованную секвенцией второго мотива Andante вступительной темы (Рис. 2.29d).



Рис. 2.29b. Э. Горосарри. *Импровизация на баскскую песню*. тт. 1–16

Во второй части произведения происходит разработка темы после ее изложения в правой руке, когда она переносится в левую руку (Рис. 2.29c).

Используя первоначальное сходство народной мелодии и собственной темы, композитор переплетает их интонации, например, к начальному мотиву песни подстраивает концовку мотива в 10-11 тактах *Andante*.



Рис. 2.29с. Э. Горосарри. Импровизация на баскскую песню, тт. 40–49



Рис. 2.29d. Э. Горосарри. Импровизация на баскскую песню, тт. 59–66

Второе произведение на песню «Моя любовь», «Баскская прелюдия» Т. Эльдуайена (1922 г.) также написано на песня $3/4$, и Тема, которой предшествует вступление, начинается двумя восьмыми в затакте, как и в «Импровизации на баскскую песню» Горосарри, да и ритмика в целом та же. Отличие в том, что интервалика первоначальной мелодии сохраняется только в первой фразе, а затем тема транспонируется, как если бы это был дополнительный верхний голос, вступающий квартой выше в том же ритме. Примечательно и остинато в басу (Рис. 2.30a).



Рис. 2.30a. Т. де Эльдуайен. Баскская прелюдия, тт. 1–19

Вступление гармонически построено в целотоновом ладе импрессионистического стиля (Рис. 2.30a, тт. 1–11), и тема появляется в т. 11. Затем происходит возвращение к целотоновому ладу вступления, всегда с модулирующим остинато (Рис. 2.30b). Во второй части новой темы нет, но появляется синкопированный мотив в виде канонической секвенции (тт. 33–39).



Рис. 2.30b. Т. де Эльдуайен. Баскская прелюдия, тт. 20–39

Тема появляется снова, с тем же остинато в педали, и проводится секвентно, с целотоновым порядком проведения фраз от b , a и f is (Рис. 2.30с).

Рис. 2.30с. Т. де Эльдуайен. Баскская прелюдия, тт. 40–55

Завершается пьеса повторением темы в ля-бемоль мажор, полностью как в оригинальной мелодии в качестве репризы.

Композитор придает мелодии таинственную и в то же время успокаивающую атмосферу с помощью остинато и гармонии, которая словно имитирует движение часов или кресла-качалки. Мелодические изменения незначительны, ритм сохранен, разработка темы очень краткая, в первую очередь это новый материал, на который автор поместил мелодию. Разница заключается в новом музыкальном языке для того времени Испании.

Изучение органных пьес баскских композиторов позволяет прийти к выводу о существовании разных способов воссоздания народных мелодий:

- без преобразований, т. е. с соблюдением исходных характеристик (ладогармонические особенности мелодии, ее ритм и структура), но создавая «атмосферу» средствами инструментального сопровождения;
- преобразования или переработка путем введения собственных мотивов.

Несмотря на мелодические, фигурационные и характерные преобразования, мелодии никогда не скрываются, а композиторы всегда стремятся сделать их узнаваемыми на слух.

Как утверждал Барток, использование народных песен — это одна из самых сложных существующих задач»: это так же сложно или даже еще сложнее, чем создание «оригинальной», т. е. собственной музыки. Для Гуриди использование народной музыки не было следствием недостатка идей, поскольку важно создавать красоту независимо от средств ее достижения. Это «создание заново» старых мелодий. Рука композитора придает песням форму, раскрывая их сущность и особенности — нечто в характере концепции необработанного драгоценного камня. Однако этого недостаточно для создания полноценного художественного произведения. Композитор должен придать песне новую художественную форму, вдохнуть в нее новую эмоцию.

Значительное количество органной музыки на народные темы, созданное в рамках одного поколения композиторов, — факт, удивительный сам по себе. Но главное в другом. Баскские композиторы-органисты, несомненно, стремились

расширить пределы существования баскской народной песни, открывая новые для нее возможности. И, в конечном счете, обеспечили ей место в музыкальном мире.

2.3. Жанры, композиционные приемы и особенности органного письма на примере семи офферториев

Органная музыка баскско-наваррской школы представлена, по преимуществу, богослужебными жанрами. Назовем некоторые из них:

- *части органной мессы, собранные в едином опысе: Entrada* («Вход»), *Ofertorio* («Офферторий», приношение даров), *Elevación* («Возвышение», момент, когда священник поднимает гостию и чашу), *Comuni6n* («Причащение»), *Salida* («Выход», завершение).

Кроме того:

- *фантазии*,
- *токкаты* — они исполняются в конце службы, после слов *Ite missa est*; далее,
- *религиозные марши*, связанные с разными процессиями (в том числе богослужениями): они обладают параметрами обычного марша: ровный темп, четкий ритм, форма *da saro* с второй частью кантабильного характера;
- *финалы* — органные финалы писались как самостоятельные пьесы яркого и триумфального характера, предназначенные для выходной процессии после окончания мессы, часто в стиле токкаты.

Создавались также Фуги и другие разные пьесы-миниатюры, такие как Прелюдии, Пасторелы, Песни, Анданте, Адажио и Гимны.

Нередкими были циклические формы:

- *темы с вариациями* на григорианские мелодии или на баскские народные светские и религиозные темы (Э. Мокороа, Х. Гуриди, Х. М. Усандисага, М. Эчевесте),

- *сюиты* («Григорианская сюита» Отаньо, «Триптих²⁶⁹ Доброго Пастыря» Гуриди, «Мистическое путешествие» Доностии),
- *версеты* (versos), традиция сочинения которых сохранялась вплоть до падре Отаньо.

Наконец, жанр особого рода — связанное общей идеей собрание пьес разных авторов — представлен «Испанским органным музеем» Эславы (1854 г.) и «Испанской современной органной антологией» Отаньо: оба посвящены «моделированию» религиозного органного жанра.

Особого внимания заслуживает «Испанская органная школа» Гуриди — сборник из 20 коротких пьес разного жанра, написанных самим автором.

В репертуаре композиторов баскско-наваррской школы заметна склонность к стандартизированным формам изложения музыкального материала, общим для XVIII и XIX века, в первую очередь к вариациям и фуге. Вариационная техника показана в разделе 2.2., здесь же мы обратимся к офферторию, для трактовки которого композиторами баскско-наваррской школы характерно использование фуги или свободного полифонического изложения (если судить по найденным нами семи образцам этого жанра).

Офферторий — одна из наиболее важных для органистов частей мессы, для которой типично использование солирующего органа. Для этого жанра характерно обращение к фуге или, реже, к свободному полифоническому изложению, что подтверждают найденные нами шесть образцов этого жанра. Годы издания в основном не указаны, однако по стилю и приемам органного письма естественно предположить, что оффертории нашей подборки созданы в разные моменты

²⁶⁹ Согласно Марселю Дюпре в его «Трактате об импровизации на органе», триптих представляет собой серию трех частей почти одинаковой продолжительности, соединенных друг с другом, обычно составленных на одну тему или на нескольких, но не теряя при этом связи между частями. В качестве примера Дюпре приводит «Прелюдию, фугу и вариацию» С. Франка. См.: Dupré M. Traité d'improvisation à l'orgue. Paris: A. Leduc, 1925. P. 102.

существования баскско-наваррской школы. Порядок пьес в предлагаемом далее кратком обзоре соответствует возможному порядку их появления.

Практически во всех упомянутых примерах прослеживается полифоническая фактура. Когда офферторий написан на григорианскую мелодию, она служит основной темой, на которой строится произведение, как в Оффертории на тему «Ave Maris Stella» Эславы. Композитор не был знаком с солемской трактовкой григорианского ритма и, более того, с особенностями ритма оригинальной монодии²⁷⁰ (Рис. 2.31a). Характер прелюдии драматичен (Рис. 2.31b), а часть под названием «Фуга» состоит из фуги в собственном смысле (Рис. 2.31c), за которой следует большая интермедия, соединяющая фуга фа-мажорным Хоралом («Coral») — это начало блестящей финальной части в мажоре: вначале мелодия «Ave Maris Stella» проводится в виде гармонизованного хорала в фа мажоре, затем следует кода в ре мажоре, без динамических эффектов, почти без хроматизмов, с фортепианными октавами на левой руке, с учетом ограниченных возможностей педали в барочных органах отмечено необязательное исполнение «contras» (Рис. 2.31d). Рекомендуются льено или язычковые регистры.



Рис. 2.31a. Гимн Ave maris stella в сборнике И. Эславы²⁷¹

²⁷⁰ См. об этом в этом в пункте Дом Геранже и Солемское аббатство нашего исследования.

²⁷¹ *Eslava H.* Museo orgánico español. Obra 121. Primera parte. P. 38.



Рис. 2.31b. И. Эслава. *Офферторий N°2*. Прелюдия

Allegro Moderato

mf

Рис. 2.31с. И. Эслава. *Офферторий N°2*. Фуга, тт. 1–16



Рис. 2.31d. И. Эслава. *Офферторий N°2*. Фуга, тт. 100–120

«Фугированный офферторий» Родригеса Семинарио написан для органа или фисгармонии, поэтому нет никаких указаний на педаль, за исключением конца — и по желанию, для дублирования баса левой руки. В плане регистровки, указаны принципалы и труба на втором мануале с использованием швеллера (Рис. 2.32). В кульминации *fortissimo* с октавами на левой руке, а также в финальном аккорде автор предлагает добавить Bourdon 16 футов и другие регистры по выбору. Форма фуги выдерживается от начала до конца, хотя временами изобретательное развитие мотивов темы, в основном секвентное (гармонические секвенции используются наряду с каноническими), уводит в сторону от основного композиционного принципа. Фуге предшествует 10-тактовая прелюдия на заглавном мотиве темы.

Приведем последнюю страницу фуги. Ремарка *a tempo* поставлена в момент перехода к заключительному разделу формы, который начинается на кульминационным проведением темы в верхнем голосе на *ff* в конце второй системы. Волны секвентного развития в конце — преобладающий в фуге тип музыкального движения.



Рис. 2.32. М. Родригес Семинарио. Фугированный офферторий, тт. 99–136

Офферторий ля-бемоль мажор Мокороа предназначен для романтически-симфонического органа, так как он написан на трех нотных станах и лирический характер подчеркивается использованием регистров такие как Tremolo, Hautbois и Flûte harmonique. Тема представлена на втором мануале как сольная с аккомпанементом левой руки на первом мануале (Рис. 2.33). Стиль хроматический и чисто органный. Композиционное решение здесь иное, чем в предыдущих образцах. Пьеса представляет собой чередование двух неконтрастных мелодичных тем в характере *sostenuto*. Темы следуют одна за другой как первая и вторая части

репризной формы, а их краткое сопоставление в коде на органном пункте заменяет репризу. Полифоническое сочетание линий, сопровождающих выразительный мелодический голос (особенно в первой теме), составляет главное достоинство пьесы.



Рис. 2.33. Э. Мокороа. *Офферторий ля-бемоль мажор*, тт. 1–10

Офферторий Хосе Марии Беобиде представляет собой классическую фугу в размере 4/2, с величественной темой, вступающей в педали (Рис. 2.34а). Дойдя почти до завершения, фуга перерастает в свободную композицию. Начинается контрастное кульминационное построение в хорально-гимническом стиле: свободные повторы темы, изложенной многозвучными аккордами, дважды прерываются пассажной вставкой в манере токкаты или фантазии. Эти же пассажи подчеркивают торжественное возвращение темы в коде (a tempo). Тема вновь проводится в педали, на этот раз в октавном удвоении, а затем и в аккордовом изложении, за которым остается «последнее слово» (один из кульминационных аккордовых. В органной технике отметим гораздо более сложную, чем в

предыдущих образцах, педальную партию (заключительную секцию в октавах, см. Рис. 2.34b). Инструкций регистровки нет.



Рис. 2.34a. Х. М. Беобиде. *Офферторий*, тт. 1–7

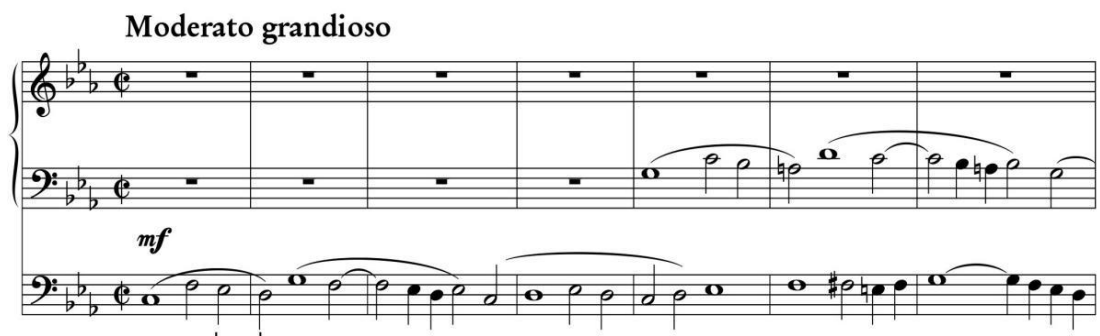


Рис. 2.34b. Х. М. Беобиде. *Офферторий*, тт. 83–91

Офферторий Хесуса Гуриди, в отличие от предыдущих, состоит из трех самостоятельных частей: первая — лирическая, медленная, «похоронная» по ритму; вторая — в быстром темпе в стиле токкаты; и только в третьей и последней

части, *Assai vivo*, появляется fuga, точнее, фугетта для мануалов (при минимальной поддержке педали). Несмотря быстрый темп, краткость и простоту изложения, фугетта написана по правилам, содержит четырехголосную экспозицию и точно выполненные двухголосные стретты на тоническом органном пункте. Фугетта звучит как кода, завершающая произведение.

Произведение является фрагментом его автосакраментал в форме хоральной сюиты «Усталость человека» («*El cansancio del hombre*», 1951 г.) для хора и органа. Его первая часть (*Lentamente*) напоминает похоронный марш по ритмическому письму и повторов (*Рис. 2.35a*); вторая часть (*Allegro*) радикально контрастирует стилем токкаты (*Рис. 2.35b*); в восьми тактах *Moderato maestoso* тема из *Allegro* звучит в последний раз, чтобы решить каденцию в третьей части (*Assai vivo*) в имитационном стиле (*Рис. 2.35c*), а затем завершается блестящим органным пунктом. Использование педали является обязательным, так как партия написана отдельно на третьем нотном стане и не дублирует бас левой руки. Регистровка романтически-симфоническая с *Cor de nuit* на первом мануале и *Hautbois* на втором, где исполняется сольная партия вступительной речи, в *Allegro Fonds* (т. е. принципы, бурдоны и флейты) добавляются постепенно.



Рис. 2.35a. Х. Гуриди. *Офферторий*, тт. 1–8



Рис. 2.35b. X. Гуриди. *Офферторий*, тт. 76–95



Рис. 2.35с. Х. Гуриди. *Офферторий*, тт. 131–146

В своем *Оффертории* 1904 г. Усандисага опирается на модальность с диссонансами, напоминающую григорианские или народные мотивы, иногда близкую к импрессионизму, далекую от непрерывной и хроматической модуляции тональности (Рис. 2.36). Выбранный григорианский лад остается достаточно стабильным. Инструкций по педали или регистровке нет, но есть по динамике с помощью швеллером. В обеих частях пьесы (*Andante* и *Allegro*) тема одинаковая.



Рис. 2.36. Х. М. Усандисага. *Офферторий*, тт. 1–7

В пьесе Олайсолы нет размера, она похожа на парафраз неуказанного григорианского распева из-за его свободного и гибкого ритма (Рис. 2.37). В первом разделе тональный центр — ля минор, а во втором разделе — фа-диез минор и ля мажор, и завершается ля минор с четкой модальностью в мелодии и гармонии. На педали играется независимый голос, и регистровка тщательно указана, чередуясь между двумя мануалами со многими изменениями: Bourdon 8 футов в педали, Flûte harmonique и Voix Céleste в мануалах. Это короткая пьеса медитативного характера, без резкости язычков или плено.



Рис. 2.37. Х. Х. Олайсола. *Офферторий*, тт. 2–3

В офферториях прослеживается традиция, унаследованная от французского органного классицизма и поддержанная французской школой XIX в. — это короткие пьесы (в зависимости от степени торжественности, подразумеваемой в продолжительности богослужения) в имитационном стиле или с фугообразной структурой, состоящая не более чем из трех контрастных разделов в первом случае и двух разделов во втором случай. Однако краткость произведений ограничивает разработку тематического материала. Начиная с раннего оффертория Эславы, представляется лиризм, близкий к европейскому романтическому периоду, а в его последователях — выраженная консервативная линия, исходящая из одного из течений французского романтического органа, особенно в мелодиях, выделенных такими регистрами, как Flûte harmonique, Voix Céleste, язычковые регистры как

Hautbois, используя Fonds на основе. В этих произведениях нет больших эффектов, так как композиторы уделяли больше внимания структуре, максимум выразительности они добивались в увеличении модуляций и хроматизма, а в кульминационные моменты — фактурной плотности, все это сопровождалось применением швеллера, не злоупотребляя этим элементом.

Последнее произведение нашей серии офферториев представляет собой яркую иллюстрацию одного из характерных признаков творчества композиторов баскско-наваррской школы, о котором не раз упоминалось в нашем исследовании: это опора на два вида мелодий-первоисточников: григорианский хорал и народные баскские песни.

Наша подборка начинается с оффертория Эславы, который написан на «Ave Maris Stella». А заканчивается вторым из офферториев Эдуардо Мокороа под названием «Офферторий на две баскские мелодии» (1910). Мы рассматриваем это сочинение отдельно, как образец церковного жанра, материалом которого послужили народные песни.

Офферторий на две баскские мелодии» для органа написан в октябре 1910 года и опубликован издательством Tesoro Sacro Musical (Мадрид, февраль-март 1951 г.). В 1995 году он был записан на CD Эстебаном Элисондо под номером 5 в «Euskal Herriko Organoak / Organs of the Basque Country» (ausArt records). Ноты оффертория мы обнаружили в нотной библиотеке музыкальной капеллы церкви Санта-Мария. Игнасио Негредо Уррусола, архивариус капеллы, предоставил рукописную копию, выполненную сыном Эдуардо, Игнасио Мокороа (1902–1979), который также был органистом и которому посвящено это произведение (см. Приложение Ж).

Охарактеризуем сочинение по печатному экземпляру.

Это именно офферторий, т. е. инструментальная пьеса, предназначенная для литургии и написанная на религиозные народные мелодии.

Первая — «Amar dirade mandamenduak» («Десять заповедей»), текст которой гласит: «В Божьем законе десять заповедей. Будем же стремиться их соблюдать. Будем же любить Его превыше всего». Мотив повторяющихся высоких нот и смешанные размеры, подчеркивающие акцентуацию, придают этой мелодии четкий, «предписанный» характер (Рис. 2.38).



Рис. 2.38. «Amar dirade mandamenduak» («Десять заповедей»), записанная падре Доностией в 1913 г.²⁷²

Вторая мелодия — «Dios te salve ongi etorri» («Да хранит тебя Бог, добро пожаловать», Рис. 2.39a), которую до сих пор поют, сопровождая ритм «makilas» («посох» на баскском языке), на навечерии праздника Святой Агаты хоровыми группами по улицам города Толоса, где Мокороа, а затем его сын Игнасио, работали в должности органиста и капельмейстера. В тексте песни говорится: «Да хранит тебя Бог, добро пожаловать! Да дарует тебе Бог добрую ночь. Да исполним

²⁷² Riezu J. de. (ed.) Cancionero vasco del P. Donostia. Cancionero vasco. II. Canciones (369–778). P. 1047.

мы закон — сегодня навечерие Святой Агаты, самая щедрая хозяйка дома, дочь доброго места, мы узнали по пути, что ты нищая».

Эта же песня была записана падре Доностией — с некоторыми отличиями в мелодии и с другими текстами, без религиозных мотивов, — как колыбельная («Bonbolontena»²⁷³) и «ronda-cuestación»²⁷⁴, где пение соединяется с благотворительным сбором («Zorionekoa izan dedilla»²⁷⁵). В куплетном строении может чередоваться пение мужских и женских голосов.

Разница между версиями одной и той же мелодии поразительна: транскрипция Аскуэ в обычном размере 6/8, в то время как в «Zorionekoa izan dedilla» Доностия использует смешанные размеры. Произведения Мокороа основана скорее на «Bonbolontena».

Var. 1.^a de Tolosa (G.), de Eizagire José.
Allegretto

Di - os te sal - ve on - gi e - tor - i, gabon
E - txe - ko an - dre zabal za - bal - a, to - ki

Jainko - ak di - e - la, le - ge - a - re - kin kunpli
on - e - ko a - la - ba, bi - de - an ga - toa in - for -

de - sa - gun San - ta A - ge - da bez - pe - ra.
ma - tu - rik li - mos - ne - ro - a ze - ra - la.

Рис. 2.39а. «Dios te salve ongi etorri» в сборнике Аскуэ [Томо XI, Р. 7]²⁷⁶

²⁷³ Riezu J. de. (ed.) Cancionero vasco del P. Donostia. Cancionero vasco. I. Canciones (1–368). P. 460.

²⁷⁴ Падре Доностия пишет, что «нет необходимости повторять то, что всем известно о том, как в нашей стране проводится праздник Святой Агеды 5 февраля. Чтобы не удлинать это дополнение, я воздерживаюсь от приведения вариантов, которые я сохраняю в своих записных книжках, касающихся этого обычая просить за благополучие баскских домов». См.: Riezu J. de. (ed.) Cancionero vasco del P. Donostia. Cancionero vasco. II. Canciones (369–778). P. 858. «Хоры Святой Агеды» (Агаты) распеваются на улицах вечером 4 февраля. Куплеты мученице исполняют под удары makilas. Это очень популярная традиция на всей исторической баскской территории, где существует практика eskea (милостыня) с благотворительной целью. См.: Aguirre Sorondo A. Santa Águeda. Enciclopedia Auñamendi. URL: <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/santa-ague-da/ar-50878/> (дата обращения: 04.02.2026)

²⁷⁵ Riezu J. de. (ed.) Cancionero vasco del P. Donostia. Cancionero vasco. II. Canciones (369–778). P. 861–862.

²⁷⁶ Azkue R. M. de. Cancionero popular vasco. Tomo XI. Canciones de ronda. Barcelona: A. Boileau & Bernasconi, 1925. 60 р.

Почти все песни «ronda» в его сборнике носят религиозный характер, но Аскуэ предполагает, что они могли существовать до евангелизации, поскольку они имели и другое, нерелигиозное применение²⁷⁷. В некоторых регионах такие песни назывались *eskelarienak*, что означает «песни нищих», поскольку на последнем куплете песни просили милостыню²⁷⁸.



Рис. 2.39b. «Bonbolontena», записанная падре Доностией в 1914 г.

²⁷⁷ Там же. Р. 3.

²⁷⁸ Там же.



Рис. 2.39с. «Zorionekoa izan dedilla», записанная падре Доностией в 1915 г.

Архивариус церкви Санта-Мария любезно предоставил нам печатную версию и рукописную копию 1910 года, сделанную сыном Эдуардо, Игнасио Мокороа (1902–1979), который также был органистом и которому посвящено это произведение. По сообщению архивариуса, это произведение часто исполняется, и жители Толосы узнают мелодии, поскольку их часто поют на праздники.

Мокороа использует контраст между двумя мелодиями, мажорной и минорной, в характере «наставления» и «просьбы», чтобы сочинить две большие части (Moderato и Meno mosso) в песенной тройной форме (ABA).

Мелодия написана в пятиступенном звукоряде, который начинается со II ступени, в порядке (соль) ля-си-до-ре с финалисом ля, а ее гармония преимущественно модальная.



Рис. 2.40. Э. Мокороа. Офферторий на две баскские мелодии, тт. 1–20

Мелодия второй части не буквально повторяет «Dios te salve ongi etorri». Мокороа сокращает начальный затакт, чтобы сделать противопоставление песен максимально рельефным. Минорная первая часть написана в переменном метре, видимо, соответствующему характеру «наставления», и начиналась с затакта. По контрасту с ней мажорная вторая часть с ее почти оstinatным ритмом выдержана в постоянном размере, отличается отчетливостью структуры, что можно уподобить настойчивому характеру «просьбы»:



Рис. 2.41. Э. Мокороа. *Офферторий на две баскские мелодии*, тт. 69–79

В такте 107 начинается переход к первой части. В левой руке снова звучит мелодия песни (Рис. 2.44).



Рис. 2.42. Э. Мокороа. *Офферторий на две баскские мелодии*, тт. 104–121

Здесь Мокороа использует обозначения французского романтического органа, например *Récit*, *Positif* и *G.O.*, но с очень общим учетом особенностей регистровки (*Fonds*, язычковые регистры), т. е. звучание двух мануалов с солирующем регистре зависит от свойств органа.

DISPOSICIÓN SONORA SOINUEN ANTOLAKETA			
GRAND-ORGUE		RÉCIT EXPRESSIF	
Bordón / Pordoia	16	Bordón / Pordoia	16
Montre / Montre	8	Bordón / Pordoia	8
Violoncello / Biolontxelo	8	Flauta Armónica / Flauta harmonikoa	8
Flauta Armónica / Flauta harmonikoa	8	Voz Celeste / Vox caelestis	8
Bordón / Pordoia	8	Viola de Gamba / Gambako biola	8
Prestant / Prestant	4	Flauta Octavante / Flauta oktabiantea	4
Lleno / Betea	3-4 h.	Octavin / Oktabatxoa	2
Bombarda / Bonbarda	16	Trompeta / Tronpeta	8
Trompeta / Tronpeta	8	Clarín / Klarina	4
Clarín / Klarina	4	Fagot-Oboe / Fagot Oboe	8
Corneta / Korneta	5h.	Voz Humana / Gizaki ahotsa	8
POSITIF		PÉDALE	
Bordón / Pordoia	16	Contrabajo / Kontrabaxua	16
Flauta Armónica / Flauta harmonikoa	8	Bajo / Baxua	8
Unda Maris / Unda Maris	8	Violoncello / Biolontxelo	8
Salicional / Salizionala	8	Bombarda / Bonbarda	16
Flauta Octavante / Flauta oktabiantea	4	Trompeta / Tronpeta	8
Clochette / Clochette	2h.		
Trompeta / Tronpeta	8		
Clarín / Klarina	4		
Clarinete / Klarinetea	8		
Enganches: I/P,III/P,III/I,II/I,III/II. Octavas graves III/I. Máquina neumática para el primer teclado. Llamada de Lengüetería I-II y III. Trémolo para todo el órgano. Tempestad. Pedal de expresión para el tercer teclado. Loturak: I/P,III/P,III/I,II/I,III/II. Beheko zortzidunak III/I. Lehen teklaturako makina pneumatikoa. Mihiteria I-II eta III. Organo osorako tremoloa. Tenpestatea. Espresio pedala hirugarren teklaturako.			

Рис. 2.43. Диспозиция органа «Stolz-frères» в церкви Санта-Мария г. Толоса, согласно буклету 2010 года, написанному Э. Элисондо, с баскским переводом²⁷⁹

²⁷⁹ Tolosako Santamariako Kapera. URL: <https://tolosasantamariakapera.eus/eu/kapera-eta-egileak/> (дата обращения: 02.02.2026)

хроматически модулирует в ми мажор. В тактах 90–105 она остается верной печатной версии.

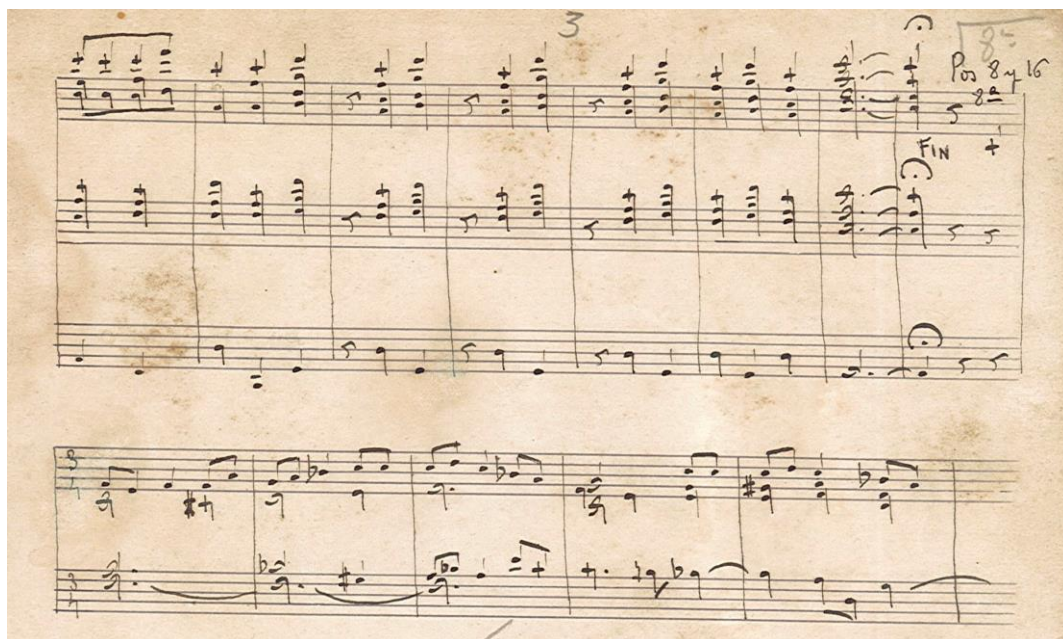


Рис. 2.45. Э. Мокороа. *Офферторий на две баскские мелодии* (рукописная копия от его сына Игнасио), тт. 60–71

Переход к репризе существенно отличается: вся мелодия переносится в верхний голос и с более полными аккордами, модифицируя мелодию, но используя тот же мотивный материал (Рис. 2.48).

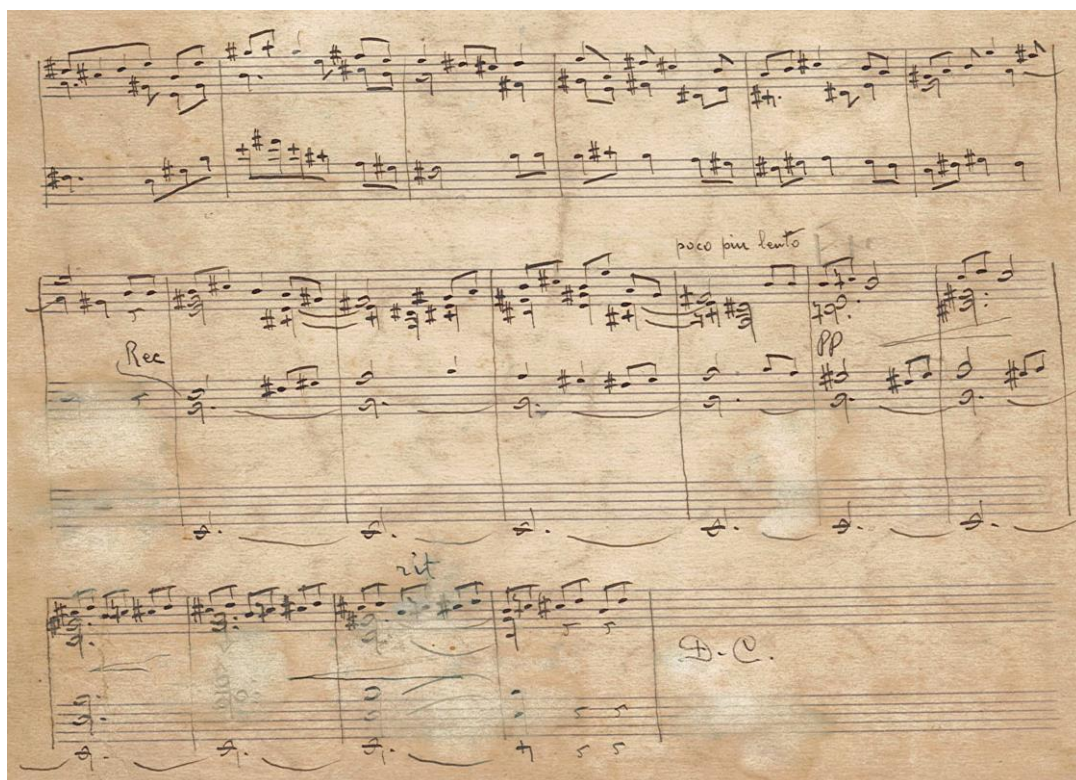


Рис. 2.46. Э. Мокороа. Офферторий на две баскские мелодии (рукописная копия от его сына Игнасио), тт. 99–115

Что касается регистровки, то изменений в каждой фразе больше; использование мануалов изменено, и в большей степени используется первый мануал (G.O.), а также добавлен швеллер, которого нет в печатной версии.

От Эславы к последним представителям баскско-наваррской органной школы прослеживается как преемственность в выборе жанров и структуры сочинений, так и эволюция музыкального стиля, характера обработки мелодии-первоисточника, гармонии и приемов регистровки, во многом обусловленная появлением французских романтических органов. За исключением некоторых экспериментов второго поколения с современными средствами музыкального языка, как в «Триптихе Доброго Пастыря» Гуриди и «Мистическом путешествии» падре Доностии, органная музыка Страны Басков и Наварры все еще напоминала о величии симфонического органа. Однако с 1940 года в отечественном органостроении уже намечается иное направление — наступало время неоклассического органа.

Заключение

Проведенное в диссертации исследование позволило сделать ряд выводов.

1. Основные факторы, обусловившие возникновение органной школы Страны Басков и Наварры, имеют различную природу. Во-первых, это возникшие в начале XIX в. движения за реформу церковной музыки: одно из движений, литургическое, было связано с деятельностью Солемского аббатства²⁸⁰, ко второй половине XIX в. ставшего центром изучения и восстановления григорианского хорала. Во-вторых, это баскская национальная идея, которая оформилась к концу XIX в. и воплотилась в сборе народных песен, их изучении, публикации, а далее — в интересе композиторов к национальному песенному наследию.
2. Изучение идеи «подлинно религиозного органного жанра», изложенной в теоретической части «Испанского органного музея» Илариона Эславы, а также разного рода откликов на это издание, включая отсылки к «Музею» в «Испанской современной органной антологии» Отаньо (1909), указавшего на преемственность своего труда по отношению к «Испанскому органному музею», позволило по-новому оценить труд Эславы и связать начало существования баскско-наваррской органной школы с фактом выпуска «Испанского органного музея». В то же время отмечено, что заявленные в «Музее» первые попытки реформы не могли полностью реализовываться на протяжении всего XIX в.
3. Новая оценка роли Эславы, а также учет творческой деятельности его учеников, в первую очередь, Фелипе Горрити, позволили выделить три периода в истории существования органной школы Страны Басков и Наварры: *формирование* в середине XIX в., *переход* с постепенным изменением органного стиля, который был обусловлен распространением

²⁸⁰ Сахаров П. Д. Литургическое движение // Католическая Энциклопедия. М., 2005. Т. 2. С. 1698.

органов нового типа, и, наконец, *период следования требованиям motu proprio* — наиболее продуктивное развитие на протяжении первой половины XX в. Первый период связан с деятельностью и творчеством Эславы, главной фигурой второго периода был Горрити, творческая биография которого также была подчинена идее перехода от барочного органа к романтическому как в исполнительском, так и в композиторском творчестве. Для третьего периода, представители которого вошли в историю школы как «поколение *motu proprio*», характерна наибольшая индивидуализированность творческой манеры и, в то же время, согласованность композиторской практики с принципами *motu proprio*, которые отстаивали и распространяли композиторы школы. Важным вкладом в продвижение новой практики стал сборник «Испанская современная органная антология» (1909), составленный падре Отаньо. Завершение последнего периода происходило постепенно. Уже в 30-х годах XX века замечен застой эволюции баскско-наваррской органной школы, цепляющейся за принципы папского рескрипта и за романтическую и постромантическую эстетику в период расцвета новых музыкальных языков Европы, а около 1955–1960 годов деятельность школы прекратилась со смертью последних ее представителей.

4. Ситуация поддержки композиторами третьего периода принципов *motu proprio* и реализации этих принципов в творчестве — прямая противоположность ситуации с правилами, изложенными Эславой в «Испанском органном музее» (1854) и во многом предвосхитившими установки папского документа 1903 г.: не только композиторы, написавшие пьесы для «Музея», но и сам Эслава, автор значительной части пьес этого собрания, не смогли выйти за рамки привычного им музыкального стиля. Причина в том, что в середине XIX в. отсутствовали основные условия для обновления: новый тип органа, восстановленный григорианский хорал, вдохновляющая простота баскских песен. И все же Эславой были заложены основы представлений о том, как следует писать органную музыку,

подходящую для храмов: больше легато и меньше орнаментации, строгая умеренность в смене гармоний — та сдержанность в выборе средств выразительности, о которой упоминалось ранее.

5. Работа композиторов с григорианскими песнопениями и народными песнями в качестве мелодических первоисточников имела как сходство, так и отличия. В нашем исследовании показано, что характер обработки григорианских хоралов соответствовал представлениям о свойствах богослужебного пения католиков. Эти свойства претерпели значительные изменения после знакомства композиторов с изданиями Солемского монастыря. В диссертации подчеркнуты отличия приемов обработки григорианского хорала в произведениях разных периодов существования школы. Известные еще по барочным образцам такие приемы как сочинение фуги на начальную фразу хорала, фигурационное или аккордовое сопровождение хоральной мелодии, показаны на ранних образцах, в числе которых офферторий Эславы «Ave Maris Stella». Отаньо и Доностиа, ученики бенедиктинцев, уже руководствовались принципами григорианского хорала по научной реставрации Солемского монастыря, их работа с хоральным материалом отличается детализированностью. Характерный прием техники, общий для Отаньо и Доностии, — *сочетания* григорианских цитат.
6. В органных сочинениях на песенной основе нередко использовалась традиционная форма вариаций. Среди решений, необычных для вариаций на народную тему, отмечено подражание тембрам баскских народных инструментов в «Вариациях на баскскую тему» Гуриди. Выявлены и случаи применения к народным мелодиям приемов, заимствованных из практики хоральных обработок, в частности, в пьесе «О, распятый Иисус» Доностии и «Вариациях на баскскую религиозную тему» Мокороа.
7. Появление романтических органов в Стране Басков и Наварре открыло новые звуковые и тембровые возможности, вдохновляя композиторов на поиски новых средств музыкального языка. Важным для композиторов —

церковных органистов было высказанное участниками Первого конгресса духовной музыки (1907) суждение о романтическом органе как наиболее подходящем для литургии типе этого инструмента. В то же время в нашей работе отмечено, что требования к литургической музыке, изложенные в *motu proprio* Пия X, вступали в противоречие со звуковыми и тембровыми возможностями романтического органа.

8. Использование григорианских песнопений в творчестве композиторов баскско-наваррской органной школы — одна из ее констант. В то же время подход к григорианике служит одним из показателей *отличия* между периодами существования школы. В данном случае основная граница проходит между первым и вторым периодами. Деятельность Эславы происходила в условиях упадка церковной музыки: время восстановления и распространения григорианского пения еще не наступило. Во второй период, незадолго до обнародования *motu proprio*, баскские органисты уже проходили обучение у монахов-бенедиктинцев Солемского аббатства и их учеников в Испании, что не могло не сказаться на технике работы с григорианским материалом.
9. Органное творчество композиторов Страны басков и Наварры в период между серединой XIX и 50-ми годам XX века, отличается присутствием ряда константных признаков. Это ранее отмеченная опора на мелодические первоисточники двух видов, пьесы богослужебного назначения (*Entrada, Ofertorio, Elevación, Comunión, Salida* и др.) — основная жанровая группа в музыке многих композиторов-органистов; присутствующая в выборе выразительных средств установка на звучание, соответствующее духу литургии. Наличие константных признаков свидетельствует о принадлежности композиторов к *единой школе*. В то же время присутствуют и различия, обусловленные, помимо проявлений индивидуальных черт, объективными историческими условиями: переходом к новому для баскских

композиторов типу органа пересмотром представлений о григорианском пении под воздействием солемских установок.

Проведенное исследование позволяет глубже изучить малоизвестную испанскую органную культуру XIX и XX вв., оценить ее значимость и выявить редко исполняемый репертуар и, как хотелось бы надеяться, прийти к пониманию того, что каждая органная школа соответствует техническим достижениям образцового инструмента своего времени, и ее характеристики зависят от этого, в какой мере это было учтено в творчестве. Наследие баскско-наваррской органной школы продолжает жить, оно заслуживает внимания, потому что, как гласит баскская пословица: «*Haitzean jaioak, haitzean nahi*» («Кто родился на скале, тот хочет вернуться на скалу») — баскская культура продолжает влиять на своих потомков и диаспору, пробуждая в них желание вернуться к своим корням.

Список литературы

1. *Бочкова, Т. Р.* Музыка И. С. Баха во Франции конца XVII — первой половины XIX века / Т. Р. Бочкова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2011. — № 3 (19). — С. 39–46.
2. *Бочкова, Т. Р.* Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахианства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бочкова Татьяна Рудольфовна. — М., 2000. — 22 с.
3. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков : учебное пособие. / Моск. гос. консерватория им П. И. Чайковского ; [Л. Березовская и др. ; ред. : М. Воинова, Е. Кривицкая]. 2-е изд., доп., испр. — М. : Музиздат, 2008. — 840 с.
4. *Карцовник, В. Г.* Григорианское пение [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/166507.html.098765>
5. *Кривицкая, Е. Д.* История французской органной музыки. Очерки / Е. Д. Кривицкая. 2-е изд., доп., испр. — М. : Издательство «Композитор», 2010. — 336 с.
6. *Кряжева, И. А.* Новое музыкальное Возрождение в Испании. Ф. Педрель. И. Альбенис. Э. Гранадоc / И. А. Кряжева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024. — 32 с.
7. *Лебедев, С. Н.* Фетис [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/4710277>
8. *Лебедев, С. Н.* Солемское аббатство [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/3951491>
9. *Моисеева, М. А.* Испанская органная школа в XIX – начале XX в. / М. А. Моисеева // Музыка и время. — 2021. — № 8. — С. 3–7.
10. *Моисеева, М. А.* Орган [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/organ-muzykal-nyi-instrument-7e6602>

11. *Моисеева, М. А.* Золотой век испанского органа / М. А. Моисеева. — М. : Государственный институт искусствознания, 2024. — 248 с.
12. *Наварро Ландаверрия, Г. А.* Иларион Эслава (1807–1878) — предшественник романтической органной школы Страны Басков и Наварры / Г. А. Наварро Ландаверрия // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2024. — No. 2 (73). — С. 16–24.
<https://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.003>
13. *Наварро Ландаверрия, Г. А.* Органная школа Страны Басков и Наварры / Г. А. Наварро Ландаверрия // Научный вестник Московской консерватории. — 2025. — Том 16, Выпуск 4. — С. 730–755.
<https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.63.4.03>
14. *Наварро Ландаверрия, Г. А.* Органное творчество Хесуса Гуриди : выпускная квалификационная работа : 53.09.01 Искусство концертного исполнительства. Сольное исполнительство на органе, Кафедра истории зарубежной музыки, факультет фортепианный (ассистентура-стажировка) / Г.А. Наварро Ландаверрия; науч. рук. М. А. Моисеева; [место защиты]: ФГБОУ ВО “Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского”. Факультет фортепианный. Кафедра истории зарубежной музыки. — М., 2023. — 70 с.
15. *Наварро Ландаверрия, Г. А.* Народные песни в органном творчестве баскских композиторов / Г. А. Наварро Ландаверрия // Современные проблемы музыкознания. — 2025. — Т. 9, № 4. — С. 103–131.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-103-131> | Navarro Landaverria, G. A. Folk Songs in the Organ Music of Basque Composers // Contemporary Musicology. — 2025. — Vol. 9, no. 4. — P. 103–131. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-103-131> — 1,25 п. л.
16. *Наварро Ландаверрия, Г. А.* Органная культура Иберийского полуострова IX–XVI веков / Г. А. Наварро Ландаверрия // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных :

сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года / отв. ред. Т. И. Науменко, А. А. Гундорица, И. С. Захарбекова. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 121–137. — URL: <https://gnesin-academy.ru/science/projects/issledovaniya-molodykh-muzykovedov-sbornik-statey-po-materialam-xiii-mezhdunarodnoy-nauchnoy-konfere/> — 0,75 п. л.

17. *Насонова, М. Л.* Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Насонова Марина Львовна — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. — 26 с.

18. *Попова, Г. А.* Фуэро [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. 2019. 2023. URL: <https://bigenc.ru/c/fuero-855055>

19. Прессус и орискус [Электронный ресурс] // Gregorianica.ru. О грегорианском хорале по-русски : сайт. URL: <https://gregorianika.ru/theoria/osnovy/nevmy/23-pressus-et-oriscus>

20. *Риман, Г., Энгель, Ю. Д.* Фетис (Fétis), 1) Франсуа Жозеф [Электронный ресурс] // Музыкальный словарь Римана. М., Лейпциг. 1904. URL: https://riemann_music_dictionary.academic.ru/418/%D0%A4%D0%95%D0%A2%D0%98%D0%A1

21. *Сахаров, П. Д.* Литургическое движение / П. Д. Сахаров // Католическая Энциклопедия. — М. : 2005. — Т. 2. — С. 1698–1699.

22. *Селифонова, Ю. В.* Художественная рецепция григорианского хорала в духовных сочинениях Мориса Дюруфле : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Селифонова Юлия Владимировна. — Казань, 2013. — 402 с.

23. *Acta Sanctae Sedis in compendium opportune redacta et illustrata. Latinae ephemerides. Volumen vigesimumseptimum [1894–1895].* — Roma : Typis Polyglottae Officinae S. C. de Propaganda Fidei, 1895. — 774 p.

24. *Alciturri Belausteguigoitia, J.* La revista España Sacro Musical (1930–1936) : El «Motu Proprio» tras el IV Congreso Nacional de Música Sagrada de

Vitoria (1928) // Revista de Musicología. — 2022. — Vol. 45, No. 1/2. — P. 185–220. <https://doi.org/10.2307/27204758>

25. *Álvarez Losada, C.* El pensamiento musical de Felip Pedrell (1841–1922). Tesis doctoral. — Barcelona : Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. — 545 p.

26. *Arabaolaza Elorza E. Ibarretxe Txakartegi G.* Creación y música vasca en la Orquesta de Euskadi // AusArt Journal for Research in Art. — 2023. — Vol. 11. No. 2. — P. 55–62. <https://doi.org/10.1387/ausart.24961>

27. *Arabaolaza Elorza, E. Ibarretxe Txakartegi G.* Creación y música vasca en la Orquesta de Euskadi // AusArt Journal for Research in Art. — 2023. — Vol. 11, No. 2. — P. 55–62. <https://doi.org/10.1387/ausart.24961>

28. *Aráiz, A.* Historia de la música religiosa en España. Barcelona : Editorial Labor, 1942. 312 p.

29. *Arozamena, J. M.* Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música. — Madrid : Editora Nacional, 1967. — 408 p.

30. *Aviñoa, X.* Ponente : Los congresos del ‘motu proprio’ (1907–1928). Repercusión e influencias // Revista de Musicología. — 2004. — vol. 27, no. 1. — P. 381–399. <https://doi.org/10.2307/20797857>

31. *Ayarra Jarne, J. E.* Jesús Guridi y el órgano español del siglo XX // Revista de Musicología. — 1987. — vol. 10, №3. — P. 919–948.

32. *Azkue, R. M. de.* Cancionero Popular Vasco. — Bilbao : Euskaltzaindia, 1990. — 1311 p.

33. *Azkue, R. M. de.* La música popular baskongada. Conferencia dada en los salones de la Sociedad Centro Vasco el día 15 de febrero de 1901. — Bilbao : Imprenta y Litografía Bilbaína de Gregorio Astoreca, 1901. — 40 p.

34. *Bagüés, J.* Euskal kantutegien argitalpenen kronologia bat // Euskal kultur erakundea. URL: https://www.eke.eus/eu/kultura/musika/ohiko_kantua/euskal-kantutegien-kronologia-bat

35. *Bang, S.-K.* The evolution of Widor's compositional style, as evidenced in his ten organ symphonies (Doctoral Dissertation). — Bloomington : Jacobs School of Music, Indiana University, 2012. — 107 p.
36. *Barco Díaz, M. del.* El órgano Cavaillé-Coll del Real Conservatorio de Madrid // *Nassarre*. — 2022. — Vol. 38, No. 1. — P. 113–133.
37. *Bombi, A.* Dii menores. La reforma ceciliana entre internacionalismo y localismo // *Artigrama*. — 2021. — núm. 36. — P. 241-262.
38. *Bordes, C.* Cent chansons populaires basques [Specimen de 5 chansons]. — Paris : E. Bouillon, 189?. — 24 p. URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb428650535>
39. *Botte, B.* Le Mouvement Liturgique. Témoignages et souvenirs. — Paris : Desclée, 1973. — 213 p.
40. *Brahms, J.* Briefwechsel, Bd. VIII : Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring, hrsg. von Max Kalbeck. — Berlin : Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915. — 244 p.
41. *Bueno Camejo, F. C. Blasco Magraner J. S.* (comp.) Epístolas de la música religiosa española del s. XIX : la correspondencia entre Juan Bautista Guzmán, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell Sabaté. — La Laguna : Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013. — 227 p.
42. *Capdepón Verdú, P.* Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX // *Hispania sacra*. Madrid : CSIC. — 2019. — P. 641–658.
43. *Cellier, A., Bachelin, H.* L'Orgue. Ses éléments. Son histoire. Son esthétique. — Paris : Librairie Delagrave, 1933. — 251 p.
44. *Châteaureynaud, M.-A.* Se canta : ikusten duzu goizean, chant et transmission intergénérationnelle // *Lapurdum*. — 2023. — 24. — P. 69–80. URL: <http://journals.openedition.org/lapurdum/4202>
45. *Clastier, F., Candendo, O.* Órganos franceses en el País Vasco y Navarra // *Cuadernos de Sección. Música*. — 1994. — No. 7. — P. 145–212.

46. Concordato Francés de 1801. URL: https://ec.aciprensa.com/wiki/Concordato_Francés_de_1801
47. *Connolly, D.* The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution. Doctoral Thesis. — Dublin : Technological University Dublin, 2013. — 317 p.
48. *Conversi, D.* The Basques, The Catalans, and Spain : Alternative Routes to Nationalist Mobilisation. — London : Hurst & Company, 2000. — 312 p.
49. *Donostia J. A. de.* La canción religiosa «O Yesus Gurutzera» // Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. — 1936. — XIV(1). — P. 7–15.
50. *Donostia, J. A. de. Madina F. de.* De musica vasca. — Buenos Aires : Editorial Vasca Ekin, 1943. — 155 p.
51. *Douglass, F.* Cavallé-Coll and the French Romantic Tradition. — New Haven : Yale University Press, 1999. — 235 p.
52. *Dupré, M.* Traité d'improvisation à l'orgue. — Paris : A. Leduc, 1925. 139 p.
53. *Echegoyen, T.* Breve método de canto gregoriano compuesto con arreglo a las prescripciones de S.S. Pío X y a las últimas ediciones de los padres benedictinos. — Tarragona : Tipografía Tarraconense, 1905. — 139 p.
54. *Elizondo Iriarte, E., Beobide, J. M.* Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra (1880–1980). La obra para órgano de Martín Rodríguez, Eduardo e Ignacio Mocoroa, José María Beobide y Tomás de Elduayen // Revista de Musicología. — 2006 — Vol. 29, no. 2. — P. 617–663. <https://doi.org/10.2307/20798201>
55. *Elizondo Iriarte, E.* Cien años de música para órgano en el País Vasco y Navarra, 1880–1980. — Donostia : Duo Seraphin, 2007. — 501 p.
56. *Elizondo Iriarte, E.* El P. Nemesio Otaño, S. J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX // Revista de musicología.— 2007. — Vol. 30, No. 2. — P. 479–532. <https://doi.org/10.2307/20797895>

57. *Elizondo Iriarte, E.* Felipe Gorriti, figura clave en la transición del Barroco al Romanticismo en la música española para órgano // Revista de Musicología. — 2004. — Vol. 27, No. 1 — P. 357–378. <https://doi.org/10.2307/20797856>

58. *Elizondo Iriarte, E.* La obra para órgano de Eduardo Torres (1872–1934) // Revista de Musicología. — 2008. — vol. 31, no. 1 — P. 151–169. <https://doi.org/10.2307/20797912>

59. *Elizondo Iriarte, E.* La obra para órgano de Luis Urteaga Iturrioz (1882–1960) // Revista de Musicología. — 2005. — vol. 28, no. 1. — P. 328–344. <https://doi.org/10.2307/20798076>

60. *Elizondo Iriarte, E.* La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). — (tesis doctoral). — Bilbao : Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco, 2002. — 771 p.

61. *Ellis, K.* Palestrina et la musique dite “palestrinienne” en France au XIX^e siècle : questions d'exécution et de réception // La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle. / ed. : Vendrix P. — Paris: Klincksieck, 2000. — P. 151–184.

62. *Equipo Musikaste-Eresbil.* Monografía de Hilarión Eslava. primer centenario. — Pamplona : Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, CSIC, 1978. — 397 p.

63. *Eslava, H.* Breve memoria histórica de la música religiosa en España. — Madrid : Imprenta de Luis Beltrán, 1860. — 39 p.

64. *Eslava, H.* Museo orgánico español, Obra 121, primera parte. — Madrid : [s.n.], 185?. — 230 p.

65. *Eslava, H.* Museo orgánico español, Obra 121, segunda parte. — Madrid : Imprenta de D. José C. de la Peña, 1864. — 113 p.

66. *Etchehandy, I.* Chant et langue basque dans la liturgie // Kanta Jaunari. URL: <https://kantajaunari.eus/fr/qui-sommes-nous/chant-et-langue-basque-dans-la-liturgie-pere-ignace-etchehandy/>

67. *Etxeberria Adrien X.* Azkue eta Aita Donostiaren kantutegien berrikuspenaren alde // Musiker. — 2010. — 17. — P. 75–115.

68. *Ferrer y Grenesche, J. M.* La reforma de san Pío X y la Liturgia : «sabe vivir bien, quien reza bien» // Anuario de historia de la Iglesia, No. 23. — Pamplona : Universidad de Navarra, 2014. — P. 187–204.
69. *Fétis, F. J.* Méthode élémentaire de, à l'usage des séminaires, des chantres et plain-chant organistes. — Paris : V. Canaux, 1843. — 63 p.
70. Francis Xavier Haberl. New Advent Catholic Encyclopedia. URL: <https://www.newadvent.org/cathen/16043b.htm>
71. *Fresno, B. M. del.* Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX // Revista de Musicología. — 1993. — Vol. 16, no. 1 — P. 640–657. <https://doi.org/10.2307/20795923>
72. *Gajard, D. J.* The Solesmes Method : Its Fundamental Principles and Practical Rules of Interpretation. — Collegeville : The Liturgical Press, 1960. — 86 p.
73. *Gascue, F.* Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco : las gamas célticas y las melodías populares euskaras // Revista Internacional de los Estudios Vascos. RIEV. — 1918. — Vol. 9, No.1 — P. 42–65.
74. *Gmeinwieser, S.* Cecilian Movement. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. — London : Macmillan, 2001.
75. *González, Valle J. V.* Spanish ecclesiastical archives : musical documentation // Fontes Artis Musicae. — 1998. — Vol. 45, no. 1. — P. 39–53.
76. *Gonzalo López, J.* Fuentes para el órgano en España entre 1835 y 1936. II. Repertorio para órgano (piano u órgano y armonio) publicado en colecciones (1a parte) // Nassarre. — 2022. — No. 38. — P. 159–231.
77. *Grenzing, G.* L'orgue romàntic i el seu entorn // Catalunya música. Revista musical catalana. — 2003. — N° 228. — P. 26–27.
78. *Guéranger, D. P.* Institutions liturgiques. URL: <https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/gueranger/institutions/index.htm>

79. *Guridi Bidaola, J.* El canto popular como materia de composición musical. — Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947. — 30 p.
80. *Gutierrez Viejo, A.* Ponente : El órgano en el ‘motu proprio’ y las tendencias estéticas de su contexto histórico // Revista de Musicología. — 2004. — Vol. 27, no. 1. — P. 295–311.
81. *Hiriart, S.* Euskaldun Eliza-Kantuak. Cantiques en usage dans le Pays Basque. Transcription pour orgue ou harmonium. — Paris : Imp. Senart, 1906. — 144 p.
82. *Hirigoyen Bidart, M.* Le chant basque monodique (1897-1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales. PhD diss., Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. — 350 p. URL: <https://theses.hal.science/tel-00747090v1>
83. *Hoffmann, E. T. A.* Alte und neue Kirchenmusik (1814). URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/musik/chap014.html>
84. *Hutchings, A., Audéon, H.* Choron, Alexandre(-Etienne). The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. — London : Macmillan, 2001.
85. *Ibarretxe Txakartegi, G.* Observaciones a la rama musical del P. Donostia // Cuadernos de Sección. Música. — 1993. — No. 6. — P. 159–169.
86. *Lambillotte, L.* Musée des organistes célèbres ou collection des meilleur Fugues, pour l'orgue par L' abbé L. Lambillotte, 1842. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10889290x>
87. *Lerena, M.* Modernismos divergentes (1910-1915): las dramaturgias musicales del “malogrado” Usandizaga // Resonancias. — 2022. — Vol. 26, No. 51. — P. 35–62. <https://doi.org/10.7764/res.2022.51.3>
88. *Long, P. C.* Transformations of Harmony and Consistencies of Form in the Six Organ Symphonies of Louis Vierne (Doctoral Dissertation). — Tucson : University of Arizona, 1963. — 79 p.

89. *López Calo, J.* Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España // Príncipe de Viana. — 2006. — Año 67, Nº 238 (Ejemplar dedicado a : Conmemoración del VIII Centenario de la Chantría de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006) / coord. por María Gembero Ustárrroz). — P. 577–608.

90. *López Calo, J.* Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España. — Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010. — 297 p.

91. *López-Calo, J.* Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950 // Cuadernos de Música Iberoamericana. — 2001. — Vol. 8–9 — P. 287–306.

92. *Machin-Autenrieth, M., Castelo-Branco, S.-S., Llano, S.* (Ed.) Music and the Making of Portugal and Spain : Nationalism and Identity Politics in the Iberian Peninsula. — Urbana : University of Illinois Press, 2023. — 304 p.

93. *Mendizabal, A.* Euskal Herri kantaeraren prosodia musikalaz // Bertsolari aldizkaria. — 2023. — No. 132. URL: <https://www.bertsolari.eus/erreportajeak/euskal-herri-kantaeraren-prosodia-musikalaz/>

94. *Merklin, A.* Organología. — Madrid : Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1924. — 430 p.

95. *Métrope, L.* La Manufacture d'orgues Cavaillé-Coll, Avenue du Maine. — Paris : Aux Amateurs de Livres, 1988. — 301 p.

96. *Molla, B.* Charles Bordes pionnier du renouveau musical français entre 1890 et 1909. — (Thèse de doctorat). — Université Lyon-2, 1985. — 278 p. URL: <https://www.journeescharlesbordes.com/publications/publications-ecrites/>

97. *Montabes Garbayo, F. J.* José Artero (1890-1961), cronista, exégeta e ideólogo del 'motu proprio' en España // Revista de Musicología. — 2004. — Vol. 27, no. 1. — P. 523–551. <https://doi.org/10.2307/20797863>

98. *Moreno Moreno, B.* Felipe Gorriti. Compositor, maestro de capilla y organista. — Pamplona : Gobierno de Navarra, 2011. — 375 p.

99. *Moreno Moreno, B.* Precedentes del “Motu Proprio” en la música religiosa de Felipe Gorriti // *Revista de musicología*. — 2004. — Vol. 27, No. 1. — P. 179–194.
<https://doi.org/10.2307/20797846>
100. *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.
101. *Myers Brown, S.* El movimiento social en torno al “Motu Proprio” : el papel social de la música sacra en Madrid a principios del siglo XX // *Revista de musicología*. — 2004. — Vol. 27, Nº 1 (Ejemplar dedicado a : Junio 2004, Actas del Simposio in Internacional : «El "Motu Proprio" de San Pío X y La Música (1903–2003)» (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003)). — P. 89–110.
102. *Nagore Ferrer, M.* La revolución coral : estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936). — Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001. — 410 p.
103. *Nagore Ferrer, M.* La utilización del folklore en la obra de Jesús Guridi. Las Diez melodías vascas // *Musiker. Cuadernos de Música*. — 1998. — №10. — P. 73–86.
104. *Odriozola Otamendi, A.* El Vals de Amaya. Regionalismo, ópera vasca y música española (1879–1920). — [tesis doctoral]. — Barcelona : Universitat Pompeu Fabra, 2021. — 344 p.
105. *Ossa Martínez, M. A. de la.* La música en la Guerra Civil Española. — Cuenca : Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. — 738 p.
106. *Pavia, J.* Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española : Tesoro Sacro Musical // *Recerca musicològica*. — 1991. — Nº 11–12. — P. 275–303.
107. *Peitsalo, P., Jullander, S., Kuikka, M.* (Ed.) Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century : Preconditions, Repertoires and Border-Crossings. — Helsinki : Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, 2018. — 327 p.

108. *Peque Leoz, Í. de.* La organería en Bilbao en el siglo XIX : aportaciones documentales // Revista de Musicología. — 2018. — Vol. 41, No. 2. — P. 539–566.
<https://doi.org/10.2307/26554764>
109. *Pildain Araolaza, J.* Esclava y la música de órgano de su tiempo // Revista de musicología. — 1982. — Vol. 5, No. 2. — P. 205–224.
<https://doi.org/10.2307/20794851>
110. *Pinaud, P.-F.* Les musiciens d'église francs-maçons à Paris (1790–1815) : l'exemple des organistes // Renaissance traditionnelle. — 2011. — No. 162, avril 2011. — P. 112–129. URL:
https://www.musicologie.org/publiem/les_musiciens_d_eglise_francs_macons.html
111. *Piñeiro Blanca, J.* Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España // Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino. — 2013. — No. 25. — P. 237–262.
112. *Pío, PP. X.* Motu Proprio Tra Le Sollecitudini del Sumo Pontífice Pío X sobre la música sagrada. — 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
113. *Pioppi, C.* La difficile costruzione di un equilibrio. Il Concordato del 1801 tra la Santa Sede e la Francia // Martínez Ferrer L. Guiducci P. L. (Ed.). Fontes. Documenti fondamentali di Storia della Chiesa. — Cinisello Balsamo : San Paolo Edizioni, 2005. — P. 488–493.
114. *Pirro, A.* L'Orgue de Jean-Sébastien Bach. — Paris : Librairie Fischbacher, 1895. — 249 p.
115. *Pliego de Andrés V.* Catálogo de obras de Jesús Guridi. — Madrid : Fundación Juan March, 1989. — 292 p.
116. *Pliego de Andrés V.* Catálogos de Compositores. Jesús Guridi. — Madrid : SGAE, 1997. — 186 p.

117. *Pothier, J.* Les mélodies grégoriennes, d'après la tradition. — Tournai : Desclée, Lefebvre, 1880. — 268 p.
118. *Pujadas, T. L.* Órgano Sacro-Hispano : repertorio orgánico de autores españoles. — Madrid : Co. Cul. S.A, 1946. — 260 p.
119. Real Decreto de 9 de marzo de 1836 suprimiendo todos los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas de comunidad o de instituto religioso de varones, incluidas las de clérigos seculares, y de las de las cuatro órdenes militares y S. Juan de Jerusalén, existentes en la Península, islas adyacentes y posesiones de España en África // *Gazeta de Madrid*. — № 444. URL: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1836/444/A00001-00003.pdf>
120. *Reid, A.* The nature of the Liturgical Movement and the principles of liturgical reform. — London : King's College, 2002. — 348 p.
121. *Requejo Ansó, A. A.* A Study of Jesús Guridi's Lyric Drama Amaya (1910-1920). — PhD diss. — Austin : University of Texas, 2003. — 302 p.
122. *Riezu, J. de.* (Ed.) Obra literaria del Padre Donostia. Tomo IV. Conferencias (de 1 a 13). — San Sebastián : Sociedad de Estudios Vascos, 1985. — 510 p.
123. *Riezu, J. de.* (Ed.) Obras completas del Padre Donostia. — Bilbao : Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1983. — Tomo III. Diarios-Reseñas. — 446 p.
124. *Rojo, C.* Método de canto gregoriano. — Burgos : RR. PP. Benedictinos de Silos, 1906. — 191 p.
125. *Rousseau, O.* Histoire du mouvement liturgique. Esquisse historique depuis le début du XIXe siècle jusqu'au pontificat de Pie X. — Paris : Éditions du Cerf, 1945. — 244 p.
126. *Sartore, D. Triacca A. M.* (dir.) Nuevo Diccionario de Liturgia. 2a edición. — Madrid : Ediciones Paulinas, 1987. — 2140 p.
127. *Saura Buil, J.* Diccionario técnico-histórico del órgano en España. — Barcelona : CSIC, 2001. — 546 p.

128. *Schnorr, K.* El cambio de la edición oficial del canto gregoriano de la editorial Pustet / Ratisbona a la de Solesmes en la época del “Motu Proprio” // Revista de musicología. — 2004. — Vol. 27, Nº 1 (Ejemplar dedicado a : Junio 2004, Actas del Simposio in Internacional : «El "Motu Proprio" de San Pío X y La Música (1903-2003)» (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003)). — P. 197–210.
129. *Sendrez, M.* Les éléments basques dans la musique de Ravel // Cuadernos de Sección Música. — 1996. — No. 8. — P. 187–221.
130. *Sheehan, D.* Secular Formations of Sacred Music : Schleiermacher, Romanticism, and Devotional Media in Germany // Yale Journal of Music & Religion. — 2024. — Vol. 10, No. 1. — P. 42–62. <https://doi.org/10.17132/2377-231X.1281>
131. *Shironishi, R.* Plainchant Accompaniment and Modal Harmony in Nineteenth-Century France (Doctoral Dissertation). — New York : The Graduate Center, City University of New York, 2021. — 224 p. URL: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/4307/
132. *Skinner, W., Combe, P.* The restoration of Gregorian chant : Solesmes and the Vatican edition. — Washington : The Catholic University of America Press, 2012. — 486 p. URL: muse.jhu.edu/book/21352
133. *Stokes, M.* (Ed.) Ethnicity, Identity and Music : The Musical Construction of Place. — Oxford : Berg Publishers, 1997. — 212 p.
134. *Thibaut, A. F. J.* Über Reinheit der Tonkunst. — Heidelberg : Mohr, 1825. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb10599607>
135. *Toro Sola, R. del.* La obra para órgano del P. José Antonio de Donostia (1886–1956). — (tesis doctoral). — Pamplona : Universidad Pública de Navarra, 2017. — 795 p.
136. Una vida descubriendo la música en las catedrales : Homenaje al musicólogo P. José López Calo S.J. desde los archivos de la Iglesia. — Salamanca : Cabildo Catedral de Salamanca, 2022. — 122 p.

137. *Uriarte, E. C. de.* Tratado teórico-práctico de canto Gregoriano según la verdadera tradición. — Madrid : Imprenta de Don Luis Aguado, 1896. — 239 p.
138. *Wagstaff, L. F.* Guilmant's "Credo" : A Catholic pipe organist's theology of music at the turn of the twentieth century (M.A.L.S. Thesis). — Washington, D.C. : Georgetown University, 2015. — 88 p. URL: <https://repository.digital.georgetown.edu/concern/guetds/89955a7a-f80c-459f-9f2f-6ea2aafceb46>
139. *Walden, D. K. S.* Dom Mocquereau's Theories of Rhythm and Romantic Musical Aesthetics // Études Grégoriennes. — 2015. — vol. XLII — P. 125–150.
140. *Weaver, C.* André Mocquereau's Theory of Rhythm. PhD diss. — New York : University of New York Graduate Center, 2023. — 268 p.
141. *Williams, P.* The European Organ, 1450-1850. — London : Batsford, 1966. — 336 p.
142. *Zank, S.* Maurice Ravel : A Guide to Research. — New York : Routledge, 2004. — 432 p.
143. *Zulaica Arregui, J. G. de.* [Donostia J. A. de] La canción vasca // Quinto Congreso de Estudios Vascos (Vergara, 1930) : Arte popular vasco. Donostia-San Sebastián : Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos. — 1934. — P. 118–131.

Список иллюстраций в тексте диссертации

Рис. 1.1. Начало интроита «Rorate coeli» в *Graduale Romanum*, одобренном Ватиканом в 1873 году

Рис. 1.2. Начало интроита «Rorate coeli» в *Graduale Romanum*, одобренном Ватиканом в 1908 году

Рис. 1.3. Начало интроита «Rorate coeli» в *Graduale Triplex* 1979 году

Рис. 1.4. П. Альбенис. Ofertorio N°6 (*Museo Orgánico Español*. P. 75–81), тт. 1–13

Рис. 1.5. И. Эслава. *Museo Orgánico Español*. P. 25

Рис. 1.6. С. Хименес Угальде. *Elevación para órgano*. *Plegaria*, тт. 1–18

Рис. 1.7. Б. Иньигеса. *Elevación para órgano*. *Plegaria*, тт. 37–46

Рис. 1.8. Н. Отаньо. *Adagio*, тт. 1–14

Рис. 1.9. Н. Отаньо. *Adagio*, тт. 56–71

Рис. 2.1a. Первая строфа песни («canticum») *Alleluia Lapis revolutus*

Рис. 2.1b. Н. Отаньо. *Suite gregoriana*. Тема «*Allelúia-Psállite*»

Рис. 2.2. Н. Отаньо. *Suite gregoriana*. *Allelúia-Psállite*, тт. 1–4

Рис. 2.3. Н. Отаньо. *Suite gregoriana*. *Allelúia-Psállite*, тт. 25–35

Рис. 2.4. Григорианские мотивы в «*Allelúia-Psállite*» Н. Отаньо

Рис. 2.5. Н. Отаньо. *Suite gregoriana*. *Allelúia-Psállite*, тт. 76–86

Рис. 2.6a. Первая строфа секвенции «*Victimae paschali laudes*»

Рис. 2.6b. Х. А. де Доносия. *Itinerarium mysticum*. *Exultemus et laetemur in Domino*.

Начало темы «*Victimae paschali laudes*» на педали, тт. 1–6

Рис. 2.7a. Антифон оффертория «*Terra tremuit*»

Рис. 2.7b. Х. А. де Доносия. *Itinerarium mysticum*. *Exultemus et laetemur in Domino*.

Тема «*Terra tremuit*» в правой руке, тт. 1–2

Рис. 2.8a. Инципит градуала «Haec dies»

Рис. 2.8b. Х. А. де Доностия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino.

Тема «Haec dies» в левой руке, тт. 9–13

Рис. 2.9a. «Alleluia Confitemini... quoniam»

Рис. 2.9b. Антифон «Laudate Dominum in sanctis»

Рис. 2.9c. Х. А. де Доностия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino, тт. 43–45

Рис. 2.10a. Начало стихи псалма 116 после «Alleluia Confitemini... quoniam»

Рис. 2.10b. Х. А. де Доностия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino. Верхние голоса, тт. 62–64

Рис. 2.11a. Коммунио «Pascha nostrum»

Рис. 2.11b. Х.А. де Доностия, «Exultemus et laetemur in Domino», т. 68–72

Рис. 2.12. Х. А. де Доностия. *Itinerarium mysticum*. Exultemus et laetemur in Domino, тт. 77–80

Рис. 2.13. III. Борд. *Cent chansons populaires basques*. P. 10

Рис. 2.14. МА 2018. P. 76. La bergere que je sers

Рис. 2.15. Две версии песни «O Yesus Gurutzera»

Рис. 2.16a. Х. А. де Доностия. *O Yesus Gurutzera*, тт. 1–10

Рис. 2.16b. Х. А. де Доностия. *O Yesus Gurutzera*, тт. 32–43

Рис. 2.17. Песня «Huna Jesus, bildots amultsua» («Вот Иисус, кроткий агнец»), записанная падре Доностией в 1912 г.

Рис. 2.18. Э. Мокороа. *Вариации на баскскую религиозную тему*. Тема (Moderato cantabile)

Рис. 2.19. Э. Мокороа. *Вариации на баскскую религиозную тему*. Начало II вариации

Рис. 2.20. Э. Мокороа. *Вариации на баскскую религиозную тему*. Начало III вариации

Рис. 2.21. Э. Мокороа. *Вариации на баскскую религиозную тему.* IV вариация, тт. 21–26

Рис. 2.22a. Песня «*Itsasoa laino dago*» («Туман на море»)

Рис. 2.22b. Р. М. де Аскуэ. *Itsasoa (melodía cunera guipuzcoana o labortana)*, тт. 5–12

Рис. 2.23. Х. Гуриди. *Вариации на баскскую тему.* Тема

Рис. 2.24. Х. Гуриди. *Вариации на баскскую тему.* I вариация, тт. 1–5

Рис. 2.25. Х. Гуриди. *Вариации на баскскую тему.* IV вариация, тт. 1–14

Рис. 2.26. Х. Гуриди. *Вариации на баскскую тему.* V вариация, тт. 1–11

Рис. 2.27. Х. Гуриди. *Вариации на баскскую тему.* IX вариация, тт. 17–31

Рис. 2.28. Колыбельная «*Nere maitia*» («Моя любовь»), записанная падре Доностией в 1912 г.

Рис. 2.29a. Э. Горосарри. *Импровизация на баскскую песню.* тт. 28–42

Рис. 2.29b. Э. Горосарри. *Импровизация на баскскую песню.* тт. 1–16

Рис. 2.29c. Э. Горосарри. *Импровизация на баскскую песню,* тт. 40–49

Рис. 2.29d. Э. Горосарри. *Импровизация на баскскую песню,* тт. 59–66

Рис. 2.30a. Т. де Эльдуайен. *Баскская прелюдия,* тт. 1–19

Рис. 2.30b. Т. де Эльдуайен. *Баскская прелюдия,* тт. 20–39

Рис. 2.30c. Т. де Эльдуайен. *Баскская прелюдия,* тт. 40–55

Рис. 2.31a. Гимн *Ave maris stella* в сборнике И. Эславы

Рис. 2.31b. И. Эслава. *Офферторий N°2.* Прелюдия

Рис. 2.31c. И. Эслава. *Офферторий N°2.* Фуга, тт. 1–16

Рис. 2.31d. И. Эслава. *Офферторий N°2.* Фуга, тт. 100–120

Рис. 2.32. М. Родригес Семинарио. *Фугированный офферторий,* тт. 99–136

Рис. 2.33. Э. Мокороа. *Офферторий ля-бемоль мажор,* тт. 1–10

Рис. 2.34a. Х. М. Беобиде. *Офферторий,* тт. 1–7

Рис. 2.34b. Х. М. Беобиде. *Офферторий,* тт. 83–91

Рис. 2.35a. Х. Гуриди. *Офферторий,* тт. 1–8

Рис. 2.35b. Х. Гуриди. *Офферторий,* тт. 76–95

Рис. 2.35с. Х. Гуриди. *Офферторий*, тт. 131–146

Рис. 2.36. Х. М. Усандисага. *Офферторий*, тт. 1–7

Рис. 2.37. Х. Х. Олайсола. *Офферторий*, тт. 2–3

Рис. 2.38. «Amar dirade mandamenduak» («Десять заповедей»), записанная падре Доностией в 1913 г.

Рис. 2.39а. «Dios te salve ongi etorri» в сборнике Аскуэ (Томо XI, Р. 7)

Рис. 2.39b. «Bonbolontena», записанная падре Доностией в 1914 г.

Рис. 2.39с. «Zorionekoa izan dedilla», записанная падре Доностией в 1915 г.

Рис. 2.40. Э. Мокороа. *Офферторий* на две баскские мелодии, тт. 1–20

Рис. 2.41. Э. Мокороа. *Офферторий* на две баскские мелодии, тт. 69–79

Рис. 2.42. Э. Мокороа. *Офферторий* на две баскские мелодии, тт. 104–121

Рис. 2.43. Диспозиция органа «Stolz-frères» в церкви Санта-Мария г. Толоса, согласно буклету 2010 года, написанному Э. Элисондо, с баскским переводом

Рис. 2.44. Э. Мокороа. *Офферторий* на две баскские мелодии (рукописная копия от его сына Игнасио), тт. 1–17

Рис. 2.45. Э. Мокороа. *Офферторий* на две баскские мелодии (рукописная копия от его сына Игнасио), тт. 60–71

Рис. 2.46. Э. Мокороа. *Офферторий* на две баскские мелодии (рукописная копия от его сына Игнасио), тт. 99–115

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А.
Основные представителей органной школы Страны Басков и Наварры²⁸¹

КОМПОЗИТОР	ПЕДАГОГИ, МЕСТО ОБУЧЕНИЯ	ДОЛЖНОСТЬ, ГОРОД	ОРГАНЫ
Иларион Эслава (1807–1878) [священник]	- Хулиан Прието (Кафедральный собор Памплоны, Наварра) - Франсиско Секанилья (Кафедральный собор Калаорры, Ла-Риоха)	- Капельмейстер кафедрального собора г. Бурго-де-Осма, Кастилия-Леон (1828–1832) - Капельмейстер кафедрального собора Севильи (1832–1844) - Капельмейстер Королевской капеллы в Мадриде (1847–1878) - Профессор Мадридской королевской консерватории (1854–1878)	- Бурго-де-Осма: орган стороны Эпистолы — Кинтин де Майо (1651 г.), орган стороны Евангелия — Эстеван де Сан Хуан (1788 г.) - Севилья: орган стороны Эпистолы — Джорди Бош (1779 г.), орган стороны Евангелия — Валентин Вердалонга (1831 г.) - Королевская капелла: Джорди Бош (1778 г.) - Мадридская консерватория: Аристид Кавайе-Коль (1861 г.)
Хосе Антонио Сантестебан (1835–1906)	Антуан Франсуа Мармонтель, Франсуа Базен (Парижская консерватория) Леопольд Годино, Жак-Николя Лемменс (Брюссельская консерватория)	- Органист и капельмейстер собора Апостола Иакова г. Бильбао, Бискайя (1865–1867) - Органист и капельмейстер базилики Санта-Мария-дель-Коро, Сан-Себастьян (1879–1906)	Санта-Мария-дель-Коро: Аристид Кавайе-Коль (1863 г.) <i>Хуан Хосе Сантестебан (1809–1884), отец Хосе Антонио, был его предшественником в Санта-Мария-дель-Коро.</i>

²⁸¹ Иностранные и испанские органы романтической эстетики, а также образование баскских композиторов за рубежом отмечены синим цветом.

КОМПОЗИТОР	ПЕДАГОГИ, МЕСТО ОБУЧЕНИЯ	ДОЛЖНОСТЬ, ГОРОД	ОРГАНЫ
Фелипе Горрити (1839–1896)	Роман Химено, Иларион Эслава (Мадридская консерватория)	- Органист церкви Святой Марии г. Тафалья, Наварра (1859–1867) - Органист и капельмейстер церкви Санта-Марии г. Толоса (1867–1896)	- Тафалья: Хосе Маньеру (реставрация органа Гийома де Люпа, 1735 г.) - Толоса: Доминго Гарагальса (до 1791 г.); с 1885 г. — орган фирмы «Stoltz frères»
Висенте Гойкоэча (1854–1916) [священник]	Фелипе Горрити	Органист и капельмейстер кафедрального собора Вальядолида (1890–1916)	Вальядолид: орган стороны Эпистолы — А. Руис Мартинес (до 1794 г.), орган стороны Евангелия — неизвестен, утрачен; с 1904 г. — Акилино Амесау
Эдуардо Мокороа (1867–1959)	- Фелипе Горрити (Музыкальная капелла Толосы, Наварра) - Модесто Летамендия (Муниципальная академия музыки г. Толоса, Наварра)	- Органист церкви Санта-Марии г. Толоса (1896–1952) - Руководитель муниципального оркестра г. Толоса (1896–1952) - Руководитель хора «Орфеон Толосано» (1901–1952)	Толоса: «Stoltz frères» (1885 г.)
Игнасио Буска де Сагастисабаль (1868–1950)	- Фелипе Горрити Р. Химено, М. Мендисабаль, Э. Арриета (Мадридская консерватория)	Органист Королевского собора Сан-Франсиско-эль-Гранде в Мадрид (1904–1936)	Мадрид: Аристид Кавайе-Коль (1884 г.)
Мартин Родригес Семинарио (1871–1961)	Бенито Сантакрус-и-Чивите (Муниципальная академия музыки г. Памплоны, Наварра)	- Органист церкви Нуэстра-Сеньора-де-ла-Асунсьон г. Беасайн, Гипускоа (1894–1901) - Органист церкви Сан-Северино г. Бальмаседа, Бискайя (1901–1961)	Бальмаседа: Аристид Кавайе-Коль (1892 г.)

КОМПОЗИТОР	ПЕДАГОГИ, МЕСТО ОБУЧЕНИЯ	ДОЛЖНОСТЬ, ГОРОД	ОРГАНЫ
Бернардо Габьола (1880–1944)	• Хосе Траго, Педро Фонтанлья (Мадридская консерватория, 1897–1900) • Эдгар Тинель, Альфонс Майи (Брюссельская консерватория, 1902–1905)	• Руководитель муниципального оркестра и Муниципальной академии музыки г. Сан-Себастьян (1907–1912) • Профессор органа Мадридской консерватории (1912–1944) • Профессор органа Мадридской высшей школы духовной музыки (1923–1927) • Профессор органа в Мадридской соборной семинарии (1923–1944) • Заместитель директора Мадридской консерватории (1941–1944)	
Немесио Отаньо (1880–1956) [священник]	• Фаустино Сарасола (ученик Ф. Горрити) • Висенте Гойкоэчеа, Висенте Арреги, Факундо Ла Винья, Хасинто Руис Мансанарес (Вальядолид, Кастилия-Леон, 1905–1907)	• Органист Сан-Игнасио-де-Лойолы г. Аспейтия (1896–1998) • Хормейстер церкви Ла-Мерсед г. Бургос (1900) • Руководитель Schola Cantorum г. Комильяс, Кантабрия (1910–1919) • Директор Мадридской консерватории (1939–1951)	• Лойола: Аристид Кавайе-Коль (1889 г.) • Высшая духовная семинария Комильяса: Рокес (1892)
Хосе Мария Беобиде (1882–1967)	• Антонио Труэба (г. Сумайя, Гипускоа) • Хосе Бернардо Саманиго (г. Памплона, Наварра) • А. Льянос, Т. Фернандес Грахаль, П. Фонтанлья, Х. Родореда (Мадридская консерватория)	• Органист и капельмейстер школы иезуитов г. Бургос (1914–1930) • Профессор Памплонской консерватории (1940–1959)	• Бургос: Мютен-Кавайе-Коль (1905 г.)

КОМПОЗИТОР	ПЕДАГОГИ, МЕСТО ОБУЧЕНИЯ	ДОЛЖНОСТЬ, ГОРОД	ОРГАНЫ
Луис Уртеага (1882–1960)	Ф. Гарате, Л. Мартинес, К. Элорса (органисты прихода г. Ордисия, Гипускоа) Х. Родореда (Сан-Себастьян, Гипускоа) - Мартин Родригес Семинарио (Бальмаседа, Бискайя)	- Органист церкви Сан-Мартин-де-Тур г. Берастеги, Гипускоа (1904–1905) - Органист церкви Сан-Педро г. Сумая, Гипускоа (1905–1920) - Руководитель муниципального оркестра г. Сумая (1905–1920) - Органист церкви Сан-Висенте г. Сан-Себастьян (1920–1960) - Преподаватель Муниципальной консерватории и Высшей школы духовной музыки г. Сан-Себастьян (1924–1953)	- Берастеги: орган XVII в., отреставрирован Матиасом де Руэда-и-Маньеру (XVIII в.), семьей Амесуа (начало XIX в.) - Сумая: «Stoltz frères» (1890 г.) - Сан-Себастьян: Аристид Кавайе-Коль (1868 г., рест. Пьюже 1893 г., Мютен 1904 г.)
Хуан Хосе Олайсола (1883–1969)	- Мануэль Сендойя (органист г. Эрнани, Гипускоа) - Хосе Антонио Сантестебан (Сан-Себастьян, Гипускоа)	- Органист церкви Сан-Педро-де-лос-Мареантес г. Сан-Себастьян (1905–1906) - Органист базилики Санта-Мария-дель-Коро, Сан-Себастьян (1906–1969) - Органист в изгнании в г. Бордо, Франция (1937–1939)	Санта-Мария-дель-Коро: Аристид Кавайе-Коль (1863 г.)

КОМПОЗИТОР	ПЕДАГОГИ, МЕСТО ОБУЧЕНИЯ	ДОЛЖНОСТЬ, ГОРОД	ОРГАНЫ
Хесус Гуриди Бидаола (1886–1961)	• Венсан д'Энди (Schola Cantorum de Paris) • Жозеф Йонген (Брюссельская консерватория) • Отто Найдцель (Кёльн)	• Органист церкви Сантос-Хуанес г. Бильбао (1915–1918) • Органист собора Апостола Иакова г. Бильбао (1918–1939) • Руководитель Хорового общества Бильбао (1912–1929) • Преподаватель Вискайского института музыки (1927–1939) • Органист церкви Сан-Мануэль и Сан-Бенито г. Мадрид (1944–1961) • Профессор органа Мадридской консерватории (1944–1960), директор (1956–1961) • Преподаватель органа Высшей школы духовной музыки в Мадриде (1956–1961)	• Сантос-Хуанес: Валькер (1885 г.) • Собор Апостола Иакова: Рихард Ибах (1885 г.) • Сан-Мануэль-и-Сан-Бенито: Валькер (1910 г.)
Хосе Антонио де Доностия (1886–1956) [священник]	• Адриан Эскерра (Барселона) • Бернардо Габиола (Сан-Себастьян, Гипускоа) • Эжен Кулс (Париж)	• Органист колледжа отцов-капуцинов г. Лекарос, Наварра на разных этапах своей жизни (в изгнании во Франции с 1936 по 1943 г.) • Научный сотрудник Испанского института музыковедения (Барселона, 1944–1953)	• Лекарос: Мютен-Кавайе-Коль (1922 г.)
Хосе Мария Усандисага (1887–1915)	• Херман Сендойя, Бельтран Пагола (Муниципальная академия музыки г. Сан-Себастьян) • Венсан д'Энди, Габриэль Гровлез (Schola Cantorum de Paris)	• Оперный композитор • Концертирующий органист	• Знаком с французскими романтическими органами г. Сан-Себастьян

КОМПОЗИТОР	ПЕДАГОГИ, МЕСТО ОБУЧЕНИЯ	ДОЛЖНОСТЬ, ГОРОД	ОРГАНЫ
	• Франсис Планте (Париж)		
Мигель Эчевесте (1893–1962)	• Хуан Хосе Гармендия (Ирун, Гипускоа) • Бернардо Габиола (Мадридская консерватория) • Шарль-Мари Видор (Париж)	• Преподаватель органа Муниципальной академии музыки г. Памплона (1927–1940), затем директор (1940–1957) • Концертирующий органист	• Памплона: Дурте (1927 г.)

Приложение Б.
Портреты композиторов баскско-наваррской органной школы



Рис. 1. Иларион Эслава (1807–1878). Biblioteca Nacional de España



Рис. 2. Хосе Хуан Сантестебан (1809–1884). Auñamendi Eusko Entziklopedia



Рис. 3. Хосе Антонио Сантестебан (1835–1906). Auñamendi Eusko Entziklopedia



Рис. 4. Фелипе Горрити (1839–1896). Wikipedia



Рис. 5. Висенте Гойкоэчеа (1854–1916). Auñamendi Eusko Entziklopedia



Рис. 6. Игнасио Буска де Сагастисабаль (1868–1950). Información genealógica de la familia Busca



Рис. 7. Эдуардо Мокороа (1867–1959). Tolosako Santamariako kapera



Рис. 8. Мартин Родригес Семинарио (1871–1961). Añamendi Eusko Entziklopedia

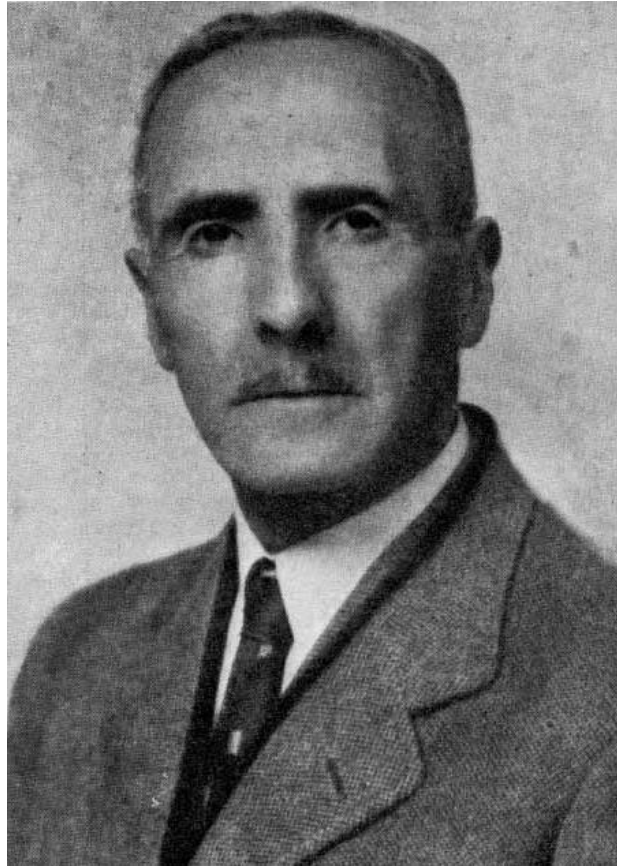


Рис. 9. Бернардо де Габьола (1880–1944). Auñamendi Eusko Entziklopedia



Рис. 10. Немесио Отаньо (1880–1956). Klasikart - Euskal musika



Рис. 11. Томас де Эльдуайен (1882–1953). Aeolus Music



Рис. 12. Луис Уртеага (1882–1960). Eresbil - Musikaren euskal artxiboa



Рис. 13. Хосе Мария Беобиде (1882–1967). Aeolus Music



Рис. 14. Хуан Хосе Олайсола (1883–1969). Eresbil - Musikaren euskal artxiboa



Рис. 15. Хосе Антонио де Доностия (1886–1956). Capuchinos San Antonio - Pamplona



Рис. 16. Хесус Гуриди (1886–1961). Página oficial de la familia Guridi



Рис. 17. Хосе Мария Усандисага (1887–1915). Eresbil - Musikaren euskal artxiboa



Рис. 18. Мигель Эчевесте (1893–1962). Klasikart - Euskal musika



Рис. 19. Игнасио Мокороа (1902–1979). Tolosako Santamariako kapera

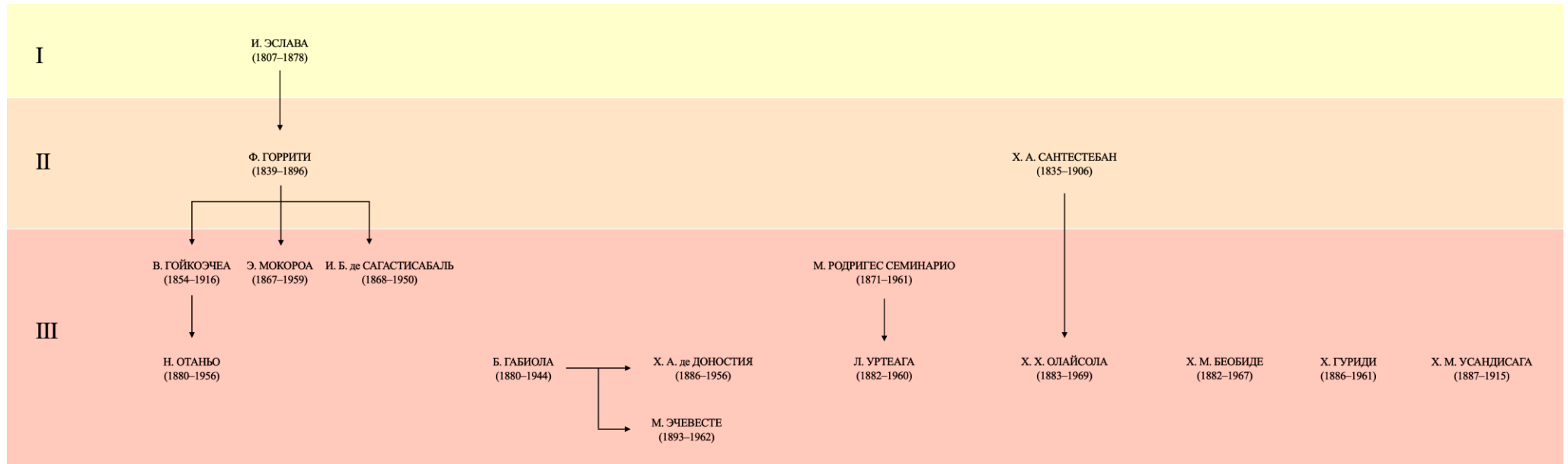


Рис. 20. Франсиско де Мадина (1907–1972). Wikipedia

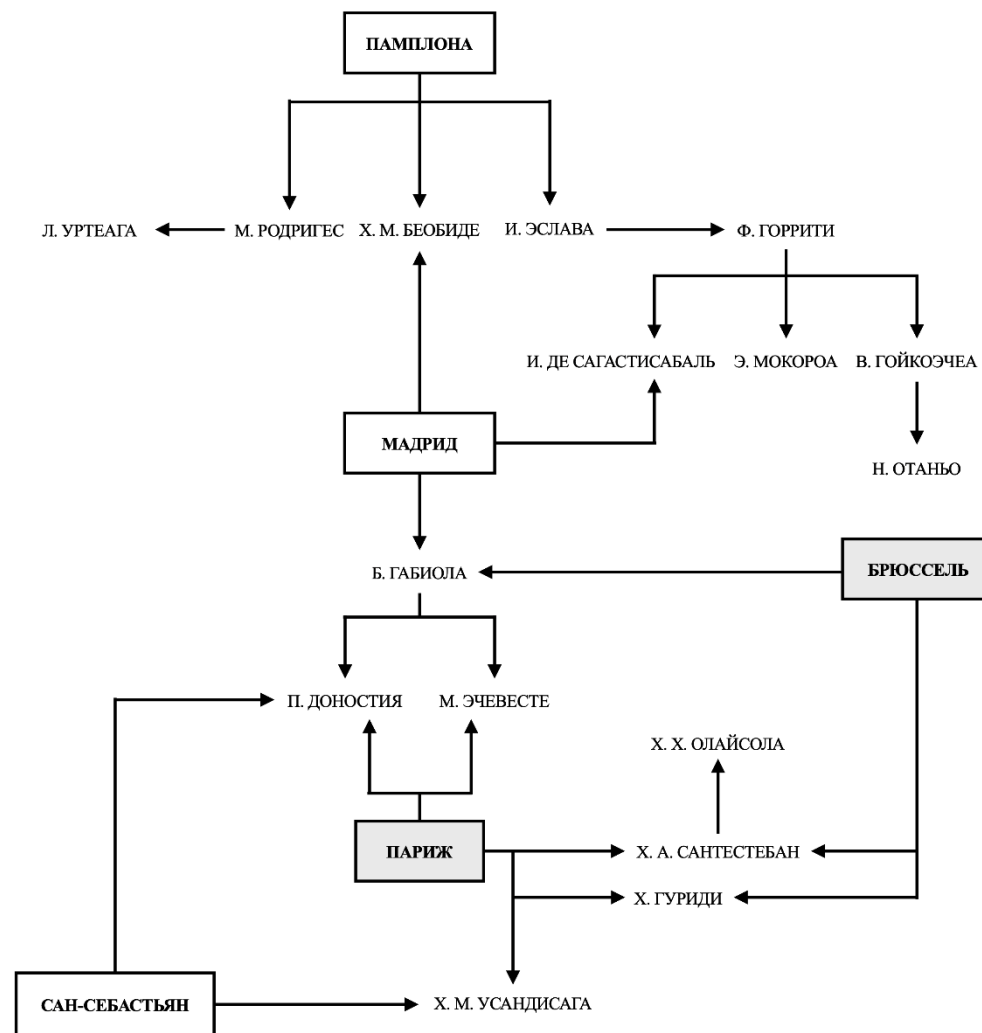


Рис. 21. Баскские композиторы – Б. Пагола, Х. Олайсола, П. Соросабаль, Л. Уртеага, Х. М. Беобиде, М. Эчевесте, Х. Исурратеги, Н. Отаньо, Б. Габиола, падре Доноствия, Х. Гуриди, Н. Альмандос. Auñamendi Eusko Entziklopedia

Приложение В. Баскско-наваррская органная школа. Поколения



Приложение Г.
Баскско-наваррская органная школа. Ученики и учителя. Города обучения



Приложение Д.
Состав «Museo Orgánico Español» Илариона Эслава²⁸²

Первый том

СТРАНИЦЫ	ОРИГИНАЛЬНОЕ НАЗВАНИЕ НА ИСПАНСКОМ ЯЗЫКЕ	ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК, ТОНАЛЬНОСТЬ	АВТОР	ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ	ПРИМЕЧАНИЯ
1–2	Prólogo	Предисловие	И. Эслава		Автор излагает цели и мотивы, которым руководствовался при создании «Музея». Главная его цель — показать «правдивую историю нынешнего состояния органного жанра в Испании».
3	Plan de la obra y materias que contiene	План работы и охватываемые ею темы	И. Эслава		Содержание работы.
5–22	Breve memoria histórica de los organistas españoles	Краткие исторические сведения об испанских органистах	И. Эслава		Исторический очерк об испанских органистах (XVI–XIX вв.) и оценка их творчества.

²⁸² В синем цвете указаны теоретические части.

23–27	Del género orgánico • Bases del género orgánico respecto a su objeto, que es el culto religioso • Bases del género orgánico respecto a la naturaleza del instrumento • Advertencia acerca de las piezas contenidas en esta obra y de su ejecución	Об органном жанре	И. Эслава		Основы органного жанра с учетом его роли в богослужении (3 пункта и природы инструмента (3 пункта), а также Правила исполнения произведений, содержащихся в «Музее» (7 пунктов).
28–33	Ofertorio N°1 para órgano	Офферторий № 1 для органа соль минор	И. Эслава		В 2 частях: Preludio (Moderato pero libre) - Allegro moderato
34–37	Elevación N°1	Elevación № 1 ми-бемоль мажор	И. Эслава		В 2 частях: Adoración (Grave) - Plegaria (Andantino) Приводится краткое описание структуры жанра Elevación.
38–42	Ofertorio N°2	Офферторий № 2 ре минор	И. Эслава		На гимн «Ave maris stella», в 2 частях: Preludio (Allegro Moderato) - Fuga (Allegro moderato) Приводятся тема и краткое описание структуры этого оффертория.
43	Observaciones acerca de las combinaciones de registros	Правила регистровки	И. Эслава		Автор показывает, какие комбинации являются наилучшими в зависимости от динамики и характера пьесы.

44–47	Elevación Nº2	Elevación № 2 ми-бемоль мажор (ре минор, ми-бемоль мажор)	И. Эслава		В 2 частях: Adoración (Adagio) - Plegaria (Andante movido)
47–48	Observaciones acerca de la lengüetería	Правила использования язычковых регистров	И. Эслава		Автор дает 4 совета по использованию язычковых регистров с учетом таких факторов как характер произведения, динамика и тембр звуков, размер и высота храма, акустика храма.
48–52	Ofertorio Nº3	Офферторий № 3 соль мажор	И. Эслава		В 2 частях: Preludio (Allegro maestoso) - Allegro moderato
53	De los registros homogéneos	Об однородных [полных] регистрах	И. Эслава		Автор пишет о регистрах испанского барочного органа, отдельные регистры которого имеют схожее звучание в обеих руках.
53–55	Elevación Nº3	Elevación № 3 (ми-бемоль мажор и ми минор)	И. Эслава		В 2 частях: Adoración (Andante) - Plegaria (Moderato)
56–60	Ofertorio Nº4	Офферторий № 4 фа мажор	И. Эслава		В 2 частях: Preludio (Allegro moderato) - Allegro moderato
61–64	Elevación Nº4	Elevación № 4 (ре мажор, ля-бемоль мажор)	И. Эслава		В 2 частях: Adoración (Grave) - Plegaria (Andante movido)

65–70	Ofertorio N°5	Офферторий № 5 до мажор	И. Эслава		На гимн «Pange lingua» (more hispano) В 2 частях: Preludio (Andante) - Allegro maestoso
71–74	Elevación N°5	Elevación № 5 ми-бемоль мажор	И. Эслава		Примечание: на гимн «Verbum supernum prodiens» В 2 частях: Adoración (Adagio) - Plegaria (Moderato)
75–81	Ofertorio N°6	Офферторий № 6 до минор	Педро Альбенис	«Первый органист Королевской капеллы Его Величества»	В 1 части: Allegro moderato Примечание по поводу Allegro moderato, первой части этого оффертория: «Мне пришлось убрать офферторий жанра llano, который следовало бы здесь разместить, чтобы освободить место для других произведений, присланных мне разными органистами. Вместе с двумя другими офферториями на гимны они дополняют число офферториев до 12. Следующее далее Elevación соответствует жанру llano, и благодаря ему мои соображения по этому вопросу будут понятны».

82–84	Elevación Nº6	Elevación № 6 (до минор, до мажор)	И. Эслава		В 2 частях: Adoración (Andante) - Plegaria (Moderato) Примечание: «Это произведение написано в жанре, который я называю Папо, ввиду простоты композиции и легкости исполнения». Сноска: «Было бы желательно, чтобы какой-нибудь хороший органист опубликовал (как можно более) полное собрание органных пьес в этом жанре, поскольку я считаю, что, помимо того, что оно будет хорошо принято, оно внесет и значительный вклад в богослужение».
85–91	Ofertorio Nº7	Офферторий № 7 фа мажор	Николас Ледесма	«Органист и капельмейстер базилики Сантьяго в Бильбао»	В 1 части: Preludio (Andante)
92–97	Elevación Nº7	Elevación № 7 ми-бемоль мажор	Дамиан Санс	«Первый органист кафедрального собора Памплоны и ранее – кафедрального собора Толедо»	В 2 частях: Adoración (Adagio) - Plegaria (Andante con variaciones) Есть чистые инструкции по регистровке: Flautado de 13, Octava y Flautado de Violon в обеих руках.

98–102	Ofertorio N°8	Офферторий № 8 ля минор	И. Эслава		На гимн «O! gloriosa virginum» В 2 частях: Preludio (Moderato) - Allegro moderato «Этот гимн, исполняемый в такой форме в нескольких соборах Испании, естественным образом подходит как для фугированной, так и для свободной формы. Поскольку в своих офферториях на основе гимнов я намеревался представить различные модели того, как можно сочинять подобные произведения, я счел уместным написать следующий (офферторий) в смешанном жанре, сочетающем черты свободного и фугированного».
103–105	Elevación N°8	Elevación № 8 (соль-бемоль мажор, ми-бемоль мажор)	И. Эслава		В 2 частях: Adoración (Andante) - Plegaria (Moderato) Рекомендует регистры Flautado (Adoración) и Ecos (Plegaria).

106–111	Ofertorio N°9	Офферторий № 9 ля-бемоль мажор	Эухенио Гомес	«Второй органист Патриаршей церкви Севильи»	В 2 частях: Andante - Vivo
112–115	Elevación N°9	Elevación № 9 ми минор	Эухенио Гомес		В 2 частях: Adoración (Andante) - Plegaria (Allegro)
116–123	Ofertorio N°10	Офферторий № 10 до минор	Антонио Санклементе	«Первый органист Апостольского кафедрального собора Сантьяго»	В 2 частях: Introduccióн (Maestoso) - Allegro moderato «Посвященный Илариону Эславе его большим другом»
124–127	Elevación N°10	Elevación № 10 (до минор, ми-бемоль мажор)	Валентин Метон	«Первый органист Кафедрального собора Богоматери Пилар в Сарагосе»	В 2 частях: Adoración (Larghetto) - Plegaria (Moderato) Регистровка: Clarines в <i>f</i> и Corneta de Ecos или Clarines en Eco в <i>p</i> .

127–133	Ofertorio N°11	Офферторий № 11 до мажор	И. Эслава		На гимн «Sacris solemniis» (more hispano) В 2 частях: Preludio (Andante mosso) - Allegro no mucho «Пение этого гимна, как и пение Pange lingua, не подходят по своей природе для фуги как жанра, поэтому я и написал следующую пьесу (т.е. Офферторий №11) в свободной форме. Я уже сказал, что фуга не подходит для этого жанра <...>, однако двойная фуга из двух мотивов может быть написана, как указано в начале второй части этого же оффертория».
134–137	Elevación N°11	Elevación № 11 (до минор, ми-бемоль мажор)	Николас Ледесма		В 2 частях: Adoración (Adagio) - Plegaria (Andante)
138–147	Ofertorio N°12	Офферторий № 12 ми-бемоль мажор	Николас Ледесма		В 2 частях: Introducción (Allegro moderato) - Allegro risoluto «Равные язычковые регистры, включая Trompeta de batalla y Clarín de batalla, и Flautado de 13 в обеих руках».

147–150	Elevación Nº12	Elevación № 12 (ре мажор и ре минор)	Хосе Пресиано	«Капельмейстер и органист в Тафалье»	В 2 частях: Adoración (Andante no mucho) - Plegaria (Andantino) Сноска: «Автор этого Elevación был столь любезен, что также прислал нам офферторий; но мы не смогли опубликовать его в этом издании, потому что на момент получения этого Elevación производился учет их общего количества» (офферториев). Регистровка: «Две клавиатуры: на первой (F) — Flautado mayor, Violón и Octava; на второй (P) — открытый Corneta en Eсо в правой руке и Nasardos в левой».
150–151	Del canto llano	О «canto llano»	И. Эслава		Автор дает важнейшие указания относительно canto llano, необходимые органистам.
152–153	Tabla general de los tonos del canto llano	Общая таблица тонов «canto llano»	И. Эслава		Таблица с 8 тонами и интонациями псалмов, знание которой является необходимым для органиста.
153	Advertencias acerca de la tabla anterior	Правила использования таблицы выше	И. Эслава		Правила использования приведенной выше таблицы.

154–155	De los registros desiguales o combinaciones heterogéneas	О неравных регистрах или разнородных комбинациях	И. Эслава		Примечание: «Древние называли этот вид partidos (разделенные)». В версетах, следующих за этим разделом, Эслава предлагает все объясненные возможности.
155–160	Versos de 1r tono para salmos	Версеты I тона для псалмов	И. Эслава (1–3), В. Метон (4)		Verso 1º «sobre el seculorum» (Allegro moderato). Регистровка: полные язычковые регистры Verso 2º (Moderato). Регистровка: Clarín suave в правой руке и Bajoncillo на левой. Verso 3º (Allegro moderato). Регистровка: Flautado de 26, Flautado de 13 и Flautado de 8 в обеих руках. Verso 4º (Allegro).
160–164	Versos de 2º tono para salmos	Версеты II тона для псалмов	И. Эслава (1 и 3), В. Метон (2 и 4)		Verso 1º (Allegro moderato). Регистровка: язычковые. Verso 2º (Allegro moderato) Verso 3º (Moderato) Verso 4º (Allegro). Регистровка: Trompeta magna в правой руке; Trompeta real, Flautados de 13 и Flautados de 26 в левой.

165–168	Versos de 3r tono para salmos	Версеты III тона для псалмов	И. Эслава (1 и 3), Н. Ледесма (2 и 4)		Verso 1º «на последние 4 ноты seculorum» (Allegro). Регистровка: язычковое lleno. Verso 2º (Moderato) Verso 3º (Andante sostenuto). Регистровка: Ecos de clarín. Verso 4º (Allegro moderato)
168–173	Versos de 4º tono para salmos	Версеты IV тона для псалмов	И. Эслава (1–3), В. Метон (4)		Verso 1º (Allegro moderato). Регистровка: язычковое регистры. Verso 2º (Moderato). Регистровка: Clarín suave правой руке, Flautado и Nasardos в левой. Verso 3º (Allegretto). Регистровка: Corneta и Flautado в правой руке, Trompeta real в левой. Verso 4º (Moderato)
174–179	Versos de 5º tono para salmos	Версеты V тона для псалмов	Паскуаль Перес (1–2), В. Метон (3), И. Эслава (4)	Паскуаль Перес — «органист Кафедрального собора Валенсии»	Verso 1º (Allegretto). Verso 2º (Allegro). Регистровка: Lleno. Verso 3º «Fuguetta» (Moderato). Verso 4º «sobre el seculorum» (Allegro). Регистровка: язычковые регистры.

180–185	Versos de 6º tono para salmos	Версеты VI тона для псалмов	И. Эслава (1–3), В. Метон (4)		Verso 1º «sobre el seculorum» (Allegro no mucho). Регистровка: язычковые регистры. Verso 2º (Moderato). Регистровка: Corneta в правой руке, Orlos или Fagot в первой руке. Verso 3º (Andante movido). Регистровка: Flauta travesera в правой руке, Flautado de 13 в левой. Verso 4º (Moderato)
185–192	Versos de 7º tono para salmos	Версеты VII тона для псалмов	Д. Санс (1–2), И. Эслава (3–4)		Verso 1º (Moderato). Регистровка: язычковые регистры. Verso 2º (Allegro no mucho). Регистровка: Corneta в правой руке, Nasardos в первой руке. Verso 3º (Allegro moderato). Регистровка: Lleno или внутренние язычковые регистры. Verso 4º (Allegro). Регистровка: язычковые регистры.

192–198	Versos de 8º tono para salmos	Версеты VIII тона для псалмов	Х. Пресиано (1–2), И. Эслава (3–4)		Verso 1º (Andante mosso). Регистровка: язычковые регистры. Verso 2º (Andantino). Регистровка: для двухмануального органа в первом мануале в правой руке Trompa Magna у Nasardos, а в левой Trompeta real, Nasardos и Flautado mayor; на втором мануале Clarín и Bajoncillo, Flautado в обеих руках. Для одномануального органа Clarín de Eco и Bajoncillo de Eco, Flautado в обеих руках, и Clarines на <i>f</i>. Verso 3º «sobre el seculorum» (Moderato). Регистровка: язычковые регистры. Verso 4º (Andante mosso). Регистровка: Flautado de 13, Flautado de 26 и Octava.
---------	-------------------------------	-------------------------------	------------------------------------	--	--

199–208	Seis versos para el himno Pangelingua	Шесть версетов для гимна «Pange lingua»	И. Эслава (1–4), Н. Ледесма (5–6)		Verso 1° (Moderato) Verso 2° (Moderato) Verso 3° (Allegro no mucho). Регистровка: Lleno или внутренние язычковые регистры. Verso 4° (Andante mosso). Регистровка: внутренние язычковые регистры или Flautado de 13, Flautado de 26 и Octava на <i>f</i> и Ecos на <i>p</i> . Verso 5° (Allegro moderato) Verso 6° (Allegro moderato)
209–214	Tres himnos para el himno Sacris solemniis	Три версета для гимна «Sacris solemniis»	Никомедес Фрайле (1), И. Эслава (2–3)	Никомедес Фрайле — «бывший отец-органист монастыря Сан-Бартоломе в Лупьяне»	Verso 1° (Moderato). Регистровка: на <i>f</i> Trompeta real, Flautado de 13 и Octava на обеих руках, на <i>p</i> Ecos de clarín. Verso 2° (Allegro moderato) Verso 3° (Allegro no mucho)
215–223	Tres himnos para el himno Ave maris stella	Три версета для гимна «Ave maris stella»	И. Эслава (1), Н. Фрайле (2), Хосе Арангурен (3)	Хосе Арангурен — «который посвящает его своему учителю И. Эславе в знак любви и благодарности»	Verso 1° (Allegro no mucho) Verso 2° (Majestuoso). Регистровка: внутренние язычковые регистры (<i>f</i>), Ecos (<i>p</i>). Verso 3° (Allegro maestoso)

223–228	Tres himnos para el himno Veni Creator	Три версета для гимна «Veni creator»	И. Эслава (1–2), Хуан Баутиста Пласенсия (3)	Хуан Баутиста Пласенсия — органист Патриаршего колледжа Валенсии	Verso 1º (Allegro no mucho). Регистровка: полные язычковые (<i>f</i>), на втором мануале (<i>p</i>) — Ecos de clarín. Verso 2º (Allegro brillante). Verso 3º (Moderato). «Cantollano из хоровых сборников Патриаршего колледжа».
229–230	De los preludios e intermedios cortos	О прелюдиях и коротких интерлюдиях	И. Эслава		Автор предлагает установить, когда уместно использовать эти жанры в соответствии с изложенными им принципами.

Второй том

СТРАНИЦЫ	ОРИГИНАЛЬНОЕ НАЗВАНИЕ НА ИСПАНСКОМ ЯЗЫКЕ	ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК, ТОНАЛЬНОСТЬ	АВТОР	ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ	ПРИМЕЧАНИЯ
1–2	Introducción	Введение	И. Эслава		Автор объясняет цель этих кратких трактатов (о гармонии и фуге): предоставить наиболее важную информацию для органистов, не изучавших композицию.
3–44	Breve tratado de armonía	Краткий трактат о гармонии	И. Эслава		Трактат содержит 1) изложение трех принципов: тонального, ритмического и эстетического, 2) таблицы, где были представлены интервалы и их обращения, каденции, виды аккордов, модуляции, секвенции и заключительные каденции.
45–49	Observaciones acerca del arte de acompañar	Правила аккомпанемента	И. Эслава		Правила генерал-баса, аккомпанемента obligado и гармонизации canto llano с таблицей.
50–68	Breve tratado de fuga	Краткий трактат о фуге	И. Эслава		Правила написания фуги с 3 «школьными» примерами для двух и трех голосов, а также с планом структуры.

69–74	Fuga tonal para órgano a cuatro voces	Тональная четырехголосная fuga для органа	Венансио Эррасти	«Доцент класса органа Королевской консерватории Мадрида»	«Сочиненная и посвященная его педагогу Илариону Эславе». Четвертый пример «школьных» фуг
75–78	Fuga sobre el canto del himno Sacris solemniiis	Фуга на гимн «Sacris solemniiis»	Хосе Лидон	«Органист и капельмейстер Королевской капеллы»	С целью представить фуги композиторов начала XIX века, автор включил в работу две фуги. Первая, написанная Хосе Лидоном на гимн Sacris solemniiis, «немного украшенный», а вторая — Карлосом Багером. В 2 частях: Entrada de preludio (Moderato) - Ayre justo
79–83	Fuga sobre tema original	Фуга на оригинальную тему	Карлос Багер	«Органист Кафедрального собора Барселоны»	Moderato
84–86	De la improvisación	Об импровизации	И. Эслава		Автор кратко описывает свою методику для освоения искусства импровизации пьес для богослужения.
87–91	Del modo de examinar a un organista	О том, как оценивать органиста	И. Эслава		Автор предлагает программу из 11 упражнений для конкурсного экзамена на должность органиста.

91–94	Reseña histórica del órgano	Исторический обзор органа	И. Эслава		Краткая история происхождения органа
95–104	Fantasía religiosa a la Resurrección de N. S. J. C. dividida en tres pequeños cuadros	Религиозная фантазия Воскресению Иисуса Христа в трех маленьких картинах	И. Эслава		1. Слезы Марии Магдалины (Andante mosso) 2. Воскресение Спасителя (Allegro no mucho) 3. Радость учеников Господа (Allegro moderato) Автор приводит в качестве примеров два своих произведения в жанре «религиозной фантазии». Регистровка указана в партитуре.
105–112	Fantasía religiosa al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo dividida en tres pequeños cuadros	Религиозная фантазия Рождеству Иисуса Христа в трех маленьких картинах	И. Эслава		1. Время затишья, когда родился наш Господь Иисус Христос (Moderato) 2. Радость пастухов Вифлеемских (Pastorela. Moderato) 3. Пришествие волхвов (Marcha. Allegro maestoso) Это произведение было исполнено Амбросио Арриолой на инаугурации органа фирмы «Merklin» кафедрального собора Мурсии в 1857 г. См.: [Pildain Araolaza J. Eslava y la música de órgano de su tiempo. // Revista de musicología, Vol. 5, Nº 2, 1982. P. 205-224]

113	Conclusión	Заключение	И. Эслава		Автор призывает органистов стремиться к соблюдению правил, так как «В этом они окажут огромную услугу религиозному искусству и богослужению, а именно эти две цели, которые я предлагаю для публикации данной работы».
-----	------------	------------	-----------	--	--

Приложение Е.
Состав «Antología moderna orgánica española» Немесио Отаньо²⁸³

№	СТРАНИЦЫ	ОРИГИНАЛЬНОЕ НАЗВАНИЕ НА ИСПАНСКОМ ЯЗЫКЕ	ПЕРЕВОД НАЗВАНИЯ НА РУССКИЙ	АВТОР, ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ	ПРИМЕЧАНИЯ
		Prólogo	Предисловие	Немесио Отаньо SJ	Автор излагает цели и мотивы издания «Антологии», в частности, касающиеся реформы духовной музыки, и обращается к композиторам, которые сотрудничали с ним при создании сборника.
		Biografías y notas aclaratorias de los autores comprendidos en esta obra	Биографии авторов, включенных в данное издание, и пояснительные примечания.	Немесио Отаньо SJ	Автор приводит краткую биографию и комментарии к творчеству каждого автора, представленного в сборнике.
	1	Índice	Содержание		
1	3–6	Andante quasi adagio		Хосе Альфонсо Фуэнтес SJ (1867–1920) — испанский священник, органист кафедральных соборов Вальядолида, Сеговии, Сантьяго-де-Компостела и Мадрида (капельмейстер)	«Моему дорогому о. Немесио Отаньо SJ» <i>В каждом произведении регистровка указана.</i>
2	7–10	Final	Финал	Хосе Мария Беобиде (1882–1967) — баскский органист	(Marcial)

²⁸³ Произведения баскских композиторов выделены синем.

3	11–13	Melodía para órgano	Мелодия для органа	Игнасио Буска де Сагастисабаль (1868–1950) — ученик Горрити и Р. Химено, органист Королевского собора Св. Франциска Великого в Мадриде	(Andante - Andantino) «Моему другу Хоакину Ларрегле»
4	14–18	Procedamus in pace (Fuga-Marcha)	Procedamus in pace (Фуга-марш)	И. Буска де Сагастисабаль	(«Tiempo de paso de procesión») «Брату Хосе де Габилондо»
5	19–22	Praeludium	Прелюдия	Хосе Кумельяс Рибо (1875–1940) — каталонский композитор, органист и дирижер, музыкальный руководитель церкви Сан-Фелипе-Нери-де-Грасиа и Богоматери Помпейской в Барселоне	(Con moto)
6	23–27	Fuga para órgano	Фуга для органа	Бернардо де Габиола (1880–1944)	(Allegro moderato) «Прославленному и виртуозному педагогу Альфонсу Майи»
7	28–30	Communio	Коммунио	Альберто Гарайсабаль (1875–1947) — баск, органист церкви Святейшего Сердца Иисуса (утрачена) в Ла-Корунье	(Andante)

8	31–33	Fuguetta	Фугетта	Висенте Мария Жиберт (1879–1939) — каталонец, органист церкви Богоматери Розарии Помпейской (Барселона), ученик Ф. Педреля, обучался в классах Венсана д’Энди (фортепиано) и Абея Деко (орган) парижской Schola Cantorum	(Andante con moto)
9	34–37	Interludio	Интерлюдия	Хесус Гуриди (1886–1961)	Molto moderato
10	38–43	Preludio coral	Прелюдия-хорал	Хуан Баутиста Ламберт (1884–1945) — каталонский композитор и дирижер, ученик Ф. Педреля и Э. Мореры	(Moderato) «В память о С. Франке»
11–14	44–56	I. Ofertorio.Salve. II.Elevación III. Comunión IV. Meditación (en la bemol)	4 пьесы: 1. Офферторий («Славься, Царица»), 2. Возвышение, 3. Причастие, 4. Медитация (ля бемоль)	Доминго Мас и Серракант (1866–1944) — каталонский органист и капельмейстер, ученик Э. Гранадоса, Ф. Педреля и Э. Мореры	(I. Adagio - Andante; II. Andantino; III. Andante; IV. Larghetto) «Немесио Отаньо SJ»
15	57–61	Introducción y fuga sobre el Amén del Credo III (Edición Vaticana)	Интродукция и fuga на тему «Аминь» Кредо ватиканского издания	Эдуардо Мокороа (1867–1959)	Introducción (Andante mosso) Fuga (Moderato)
16	62–64	Dos interludios breves	Две короткие интерлюдии	Федерико Ольмеда (1865–1909) — испанский священник-органист и фольклорист, капельмейстер Королевского монастыря Дескальсас Реалес Мадрида	I. Andante II. Largo «Немесио Отаньо SJ»

17	65–71	Fuga a 4	Фуга для четырех голосов	Ф. Ольмеда	(Lento non troppo - Moderato - «Coral») Примечание: «Она (фуга) была написана на заданный мотив и в соответствии со специальными требованиями». «Воспроизведение разрешено А. Бертарелли (Милан), владельцем данного произведения»
18	72–75	Adagio	Адажио	Немесио Отаньо SJ	«Моему другу Бернардо де Габьоле»
19	76–86	Preludio en estilo fugado sobre el himno “Iste Confessor”	Прелюдия в фугированном стиле на гимн «Iste Confessor»	Мартин Родригес Семинарио (1871–1961)	(Maestoso - Allegro moderato - Meno mosso, religiosamente - Allegro con brío - Molto maestoso)
20	87–90	Interludio	Интерлюдия	Хосе Сайнс Басабе (1869–1948) — баскский органист, родившийся в Мадриде	(Lento)
21	91–95	Largo	Ларго	Х. Сайнс Басабе	
22	96–100	Preludio y fuguetta sobre la antífona “O beate Jacobe”	Прелюдия и фугетта на антифон «O beate Jacobe»	Сантьяго Тафаль (1858–1930) — священник-органист, капельмейстер и музыковед из Сантьяго-де-Компостелы	(Andante - Andantino sostenuto) Мелодия антифона приведена
23	101–107	Cantabile	Кантабиле	Луис Уртеага Итурриос (1882–1960)	(Andante - Allegretto cantando) «Моему дорогому педагогу Мартину Родригесу»

24	108–111	4 interludios sobre melodías litúrgicas: 1. Ave maris stella 2. Veni, Creator Spiritus 3. Adoro te, devote 4. Sacris solemniis	4 интерлюдии на литургические мелодии (Ave maris stella, Veni Creator Spiritus, Adoro te devote, Sacris Solemniis)	Хулио Вальдес Гойкоэча (1877–1958) — священник-органист и композитор, племянник Висенте Гойкоэча, выпускник Католической школы церковной музыки в Регенсбурге	1. Moderato 2. Maestoso 3. Andante 4. Moderato Написаны на 2 нотоносцах
25	112–114	Plegaria	Молитва	Луис Вильяльба Муньос OSA (1872–1921) — испанский священник-органист и музыковед, капельмейстер монастыря Эскориал	(Moderato)
26	115–116	Canción	Песня	Л. Вильяльба Муньос	(«Sencillo y expresivo») Написана на 2 нотоносцах
Приложение					
I	I–VII	Ofertorio sobre el himno “Ave Maris Stella”	Офферторий на гимн «Ave maris stella»	И. Эслава (1807–1878)	I. Preludio (Allegro moderato) II. Fuga (Allegro moderato) Мелодия гимна с указанием «Thema ex libris Hispaniae» «С разрешением издательства Перладо Паэс, Мадрид»
II	VIII–XI	Elevación		Хуан Амбросио Арриола (1833–1866) — ученик Эславой	I. Adoración (Maestoso) II. Plegaria (Andante mosso) «С разрешением мадридского филиала Дотесио»
III	XII–XV	Marcha fúnebre	Похоронный марш	Ф. Горрити и Осамбела (1839–1896)	(«Tempo de marcha») «С разрешением дочерей Горрити, г. Толоса»

IV	XVI–XIX	Entrada		Викториано Балерди (1879–1903) — ученик Горрити	(Maestoso) «С разрешением Пруденсио Балерди»
----	---------	---------	--	--	---

Приложение Ж.

Э. Мокороа. *Офферторий на две баскские мелодии* (рукописная копия от его сына Игнасио)²⁸⁴

OFERTORIO sobre dos melodias vascas

por EDUARDO MOKOROA

Q.O. *And. Recit. accpl.*

2/3 4/4

2/3 4/4

2/3 4/4

guitar Leng 16x4

Eng.

Pos. Fl 8x16 2^a

Rec. *And.*

Q.O.

rit

atempo

²⁸⁴ Источник – Архив Музыкальной капеллы прихода Санта-Мария г. Толоса, 2-6003-348-b

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves and various musical notations. The score includes several sections with specific markings:

- Top Section:** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A handwritten "rit." (ritardando) is visible above the first staff. Below the first staff, the word "Fa" is written.
- Middle Section:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a section marked "Rec" (Recitativo) and "G.O." (Grave). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A handwritten "Leng" (Lento) is circled above the first staff. Below the first staff, the word "Ex. cerrado" is written.
- Bottom Section:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A handwritten "Ex. abiot," (Ex. abiot,?) is written below the first staff.

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of 18th or 19th-century musical notation. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

This page contains a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Key annotations and markings include:

- System 1:** A large number '3' is written above the first staff. The second staff ends with a circled 'FIN' and a plus sign. A handwritten note 'Pos 8 y 16' is written to the right of the first staff.
- System 2:** A 'Rec' (Recitativo) marking is written above the first staff.
- System 3:** A 'Pos 9.' marking is written below the first staff.
- System 4:** A 'Q.O.' (Quinto) marking is written above the first staff.
- System 5:** A 'Rec' (Recitativo) marking is written above the first staff.

The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

4

Handwritten musical score on aged paper, page 230. The score consists of five systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The second system has a treble and bass staff with a key signature of two sharps. The third system has a treble and bass staff with a key signature of two sharps. The fourth system has a treble and bass staff with a key signature of two sharps, and includes the instruction "poco più lento" above the treble staff and "Rec" above the bass staff. The fifth system has a treble and bass staff with a key signature of two sharps, and includes the instruction "rit" above the treble staff and "D.C." below the bass staff.