

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова

На правах рукописи

КУРБАНОВ Алексей Эльбертович

РГБ ОД

28 MAR 2009

**РАЗВИТИЕ ОРГАННОЙ МУЗЫКИ
В 60-е — 90-е ГОДЫ XX ВЕКА
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА
ЛЕНИНГРАДСКО-ПЕТЕРБУРГСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ)**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2000



Работа выполнена на кафедре специального фортепиано и органа
Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римско-
го-Корсакова

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор С.М. ХЕНТОВА

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор И.С. ФЕДОСЕЕВ

кандидат искусствоведения, доцент В.А. ШЛЯПНИКОВ

Ведущая организация:

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова.

Защита состоится 27 марта 2000 г. в 15 часов на заседании диссер-
тационного совета Д.092.09.01 по присуждению ученой степени кандидата
искусствоведения в Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н.А. Римского-Корсакова (190000, Санкт-Петербург, Театральная
пл., 3, тел.: 312-21-29)

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки
Санкт-Петербургской консерватории.

Автореферат разослан 26 февраля 2000 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент



Т.А. ЗАЙЦЕВА

Ц315.43 - 03(2Р=Р)7- 692 СП8, 0

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Органная культура России — важная, неотъемлемая часть отечественной и мировой музыкальной культуры. Феномен российского органа нашел некоторое отражение в трудах В.В. Стасова, Ж. Гандшина, Б.Л. Сабансева, Б.В. Асафьева, более подробно — в течение последних десятилетий в работах И.А. Браудо, Л.И. Ройзмана, В.Л. Рубахи, П.Н. Кравчуна, В.А. Шляпникова, О.П. Минкиной, Д.Б. Процюка, Л. Фельбика, В. Линднера и других исследователей. При всей их ценности, главный акцент сделан на историческом аспекте российского органа, а также на тех или иных общих закономерностях органного исполнительства и органного композиторского творчества с ограничением применения их к конкретному временному периоду и определенной стране. Вопросы отечественной органной культуры и, в особенности, современного органного творчества, несмотря на пополнившийся за последние годы перечень литературных источников по данной теме, по-прежнему остаются мало изученными.

В настоящей работе поднимаются проблемы научного осмысления достижений со временного отечественного и, в частности, ленинградско-петербургского органного творчества в период 60-х — 90-х годов XX века, предпринята попытка всестороннего научного обоснования и систематизации тех или иных процессов, тенденций и явлений в этом творчестве.

Избранный хронологический период продиктован тем, что именно 60-е годы явились временем новых открытий, свершений, начавшегося раскрепощения от тоталитарного идеологического зажима, временем «оттепели». Хрущевская «либерализация» вызвала надежды на возможность опытов, новых стремлений. И в этом смысле период 60-х годов, раздвинувший в значительной мере горизонты композиторского творчества, не замедлил сказаться и на органной музыке. Подъем органа был частью общего подъема, вызвавшего в эту пору такие сочинения, как Тринадцатая симфония Д.Д. Шостаковича, «Виринея» С.М. Слонимского, Реквием Б.И. Тищенко и другие. Именно с 60-х годов отечественная органная музыка вступает в свой современный этап.

Актуальность темы определяется и интересом широкой публики к органному исполнительству, к новинкам современной музыки, к появлению на музыкальном горизонте новых композиторских и исполнительских имен. Заметно возросшее за последнюю половину века место органа в музыкальной жизни страны, его значение в духовно-нравственном воспитании подрастающих поколений также определяют важность и своевремен-

ность темы. Проблемы преемственности культур, эпох и поколений, необходимости сохранения отечественного органного наследия, исполнения и пропаганды произведений композиторов-современников с особенной силой были затронуты на Международном органном фестивале, посвященном 100-летию со дня рождения И.А. Браудо, проходившем в Петербурге в июне 1996 года. Фестиваль убедил в целесообразности и необходимости специального, основательного анализа нового, недавнего органного творчества, в частности, Петербурга, специфики применения органа в разных сферах музыкального искусства.

Цель исследования. Его основной целью, таким образом, является возможно более исчерпывающий анализ петербургского органного композиторского творчества данного периода, отражение существенных явлений этого творчества, понимаемого как единое целое, его роли и места в общей картине российского музыкального — композиторского и исполнительского — процесса последних десятилетий уходящего века. В раскрытии темы ставится задача выявления основных вех исторического развития российского органного искусства на материале ленинградско-петербургского творчества. Значение петербурго-ленинградской органной школы для отечественной органной культуры в целом невозможно вне общего рассмотрения органного творчества 60-х — 90-х годов как отражения этой эпохи; выделения наиболее ценных факторов, которые бы способствовали дальнейшему развитию отечественной органной культуры. Задачам систематизации различных тенденций в многообразном спектре петербургского органного творчества 60-х—90-х годов служит анализ конкретных примеров из литературы для органа соло или с участием органа.

Как методологическая база использованы некоторые положения, разрабатываемые в важнейших трудах по вопросам органного исполнительства и органного творчества, принадлежащих видным отечественным и зарубежным органистам, музыковедам, композиторам (И.А. Браудо, Л.И. Ройзману, О.П. Минкиной, П.Н. Кравчуну, В.А. Шляпникову, В.Л. Рубахе, Б.В. Асафьеву, И.И. Земцовскому, В. Линднеру и др.).

Научная новизна работы определяется тем, что впервые в отечественном органоведении предпринята попытка системного исследования органного творчества современных российских, и, в частности, ленинградско-петербургских композиторов применительно к данному отрезку времени (60-е—90-е годы), с точки зрения и композиторской, и исполнительской. Автор диссертации, опираясь также на собственный опыт композитора-практика и концертирующего органиста, проводит самостоятельное исследование аспектов органного творчества вышеозначенного периода, применительно не только к конкретной временной эпохе, но и к общей картине истории российского органа, обозначив наиболее типовые, характерные, важные моменты в развитии органной композиторской мысли Ле-

нинграда — Петербурга, стремится выделить черты преемственности эпох и стилей. В результате исследования под данным углом зрения впервые освещаются некоторые существенные черты органного музыкального мышления в последние четыре десятилетия XX века, в частности — поворот к «фольклористическому» мышлению на качественно новом уровне, начиная с 60-х годов. По-новому освещаются личности и эстетические принципы ряда композиторов-современников, пишущих для органа, в особенности тех, чье творчество еще не получило должного освещения и критического анализа в современном музыковедении (А.А. Агабабов, А.Д. Мнацаканян, Г.Г. Белов, А.А. Королев, Н.В. Волкова и др.).

Ряд материалов, на основе которых построено данное исследование, вводятся, по существу, впервые, в частности многочисленные примеры неизвестной исследователям симфонической, кино- и театральной, кантатно-ораториальной, камерной музыки с применением органа; автор также опирается и на собственные беседы с рядом ведущих петербургских органистов, композиторов и музыковедов применительно к проблематике данного исследования, на материалы из личных архивов.

Научно-практическая ценность работы заключается в том, что выводы и материалы её могут быть использованы в исполнительской, композиторской и исследовательской практике, в особенности, в интерпретации современной органной музыки, содействовать пополнению исполнительского репертуара, появлению новых исполнительских имен, специализирующихся на интерпретации произведений композиторов-современников, стимулировать композиторов к написанию органных сочинений, войти в курсы истории и теории органного исполнительства, в преподавательскую практику.

Апробацию работа получила на кафедре специального фортепиано и органа Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, где обсуждалась с участием музыковедов и композиторов. Основные положения диссертации зачитывались и обсуждались на семинарах по истории и теории современного фортепианного исполнительства и педагогики для ассистентов-стажеров Петербургской консерватории. По материалам диссертации имеются два реферативных исследования. С небольшими сокращениями диссертация опубликована в виде книги и исследовательского этюда.

Ряд положений диссертации использованы автором в формировании своего концертно-исполнительского репертуара, в своей композиторской работе.

Объем и структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения и Приложения. Вторая и третья главы разделены на более мелкие разделы-параграфы: во второй главе их четыре, в третьей — три. Приложение включает в себя диспозиции ряда наиболее интересных с ис-

полнительской и исторической точки зрения органов Петербурга. Работа снабжена списком литературы и источников, включающим 122 наименования, из них 52 — нотные. Из приведенных в списке источников 22 являются рукописными, один — фонографическим (запись с радиопередачи). Общий объем диссертации—165 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается выбор темы, новизна выбранной проблематики работы, определяются её цели и конкретные средства их достижения, характеризуется общий вклад Петербурга — Петрограда — Ленинграда в отечественную органную культуру, проводится обзор литературы по вопросам исторического развития отечественного органного искусства; обосновывается также избрание автором для анализа именно данного временного периода

(60-е—90-е годы), с краткой характеристикой этого времени с точки зрения общих культурно-идеологических и эстетических аспектов и проблем.

Первая глава диссертации посвящена обстоятельному экскурсу по этапам исторического развития российского органа, от истоков (X — XI века) до современности. Такой экскурс необходим для правильного понимания сущности и характера органной культуры России на разных этапах, в том числе и современных.

Поскольку Православная Церковь не допускает музыкальных инструментов в богослужение, путь российского органа был изначально преимущественно светским, мирским.

Первые органы появились на Руси еще в эпоху Киевского государства благодаря тесным контактам с Византийской империей. В древнем Киеве, в древнем Новгороде (куда органы могли попадать и из стран Западной Европы благодаря членству Новгорода Великого в Ганзейском торговом союзе), в других городах органы использовались весьма активно в придворном быту, наряду с трубами, гусями и прочими инструментами. Ярким подтверждением тому могут служить и знаменитая фреска XI века «Скоморохи» Киевского Софийского собора, и ряд книжных миниатюр Новгорода («Книга глаголемая Козьмы Индикоплова»). Вновь появляется орган в придворном быту уже после свержения монголо-татарского ига, в конце XV столетия, при Иване III. К этому времени относится деятельность первой персонифицированной фигуры в истории российского органа — итальянца по происхождению, бывшего католического монаха, принявшего православие и навсегда оставшегося в России, органиста и органного мастера Иоанна Сальватора (Джованни Сальваторе; известного также как Иоанн Спаситель или Списатель, Иван Фрязин). Почти столетие спустя, при дворе Ивана IV Грозного, появляется органист голландского происхождения Даниэль

Готлиб Эйлкоф (прозванный Данилой Немчином), сведений о котором практически не сохранилось.

В некоторых из упоминавшихся выше трудов, содержащих эти сведения, находим также факты о бытовании инструмента при царе Михаиле Федоровиче, когда в устраиваемых царем для развлечений двора «потешных хорах» органистами и «цынбальниками» (т.е. клавиристами) этих «хором» были Е. Проскуровский и Т. Завальский (родом из Польши), братья Й. и М. Люн (родом из Голландии). В этот же период появляются и первые из известных нам русских «органиков»: Т. Михайлов (Бесов), М. Степанов, А. Андреев, Б. Овсонов, Я. Тимофеев.

Употреблялся орган издавна, помимо княжеского и царского двора, в скоморошьем быту. Также в русских военных оркестрах до середины XVI столетия применялся особый вид органа — так называемый сигнальный «варган» (не путать с металлическим подковообразным ударно-губным инструментом того же названия), весьма примитивного устройства и небольшого диапазона, обладавшего одной клавиатурой и резким, пронзительным звучанием (ударно-губной варган, напротив, был очень слаб по силе звука).

Придворное органное дело, вкуне со скоморошьим, процветало вплоть до конца 1640-х годов — первых лет правления царя Алексея Михайловича, когда суровые репрессии против скоморошества, предпринятые правительством, влекут за собой гибель многих инструментов, и органов в том числе. Этот этап на дальнейшем бытовании органа, разумеется, не скажется. Начиная с 1660-х годов царский двор постепенно вновь возвращается к практике инструментального и, в частности, органного музицирования. В это время выдвигается фигура талантливого органиста, органостроителя, художника, изобретателя российского потопечатания С. М. Гутовского (ок. 1627—1685), деятельность которого, отмеченная во многих трудах по истории русской музыки и органа, дала большой толчок развитию российской органной культуры вплоть до наших дней. Выходец из польских смоленских шляхтичей, С. Гутовский довольно скоро приобретает прочное положение при царском дворе и воспитывает ряд учеников, среди которых два его сына, а также братья Л. и М. Афанасьевы, Д. Михайлов, С. Максимов, Ф. Текутьев и др. Органным музицированием активно увлекаются и некоторые представители высшей знати. Орган находит свое применение также в первом русском придворном театре.

Петровская эпоха раздвинула сферу использования органа на российской почве. Главную роль сыграла активизация строительства иноверческих храмов (самые первые из таковых, относящиеся еще к XVI веку. В послепетровское время орган постепенно уходит в сферу домашнего камерного музицирования в среде мелкопоместного дворянства, купечества, чиновничества и т.п., где бытует наравне с клавесином либо фортепиано.

Получает распространение и так называемый «клавиррган» — инструмент, сочетающий в себе признаки органа и клавира (именно для этого инструмента с камерным оркестром Д. С. Бортнянский создает в 1790 году свою Концертную симфонию).

Среди отечественных органистов-профессионалов в XVIII веке нам не известно ни одного значительного имени. В конце XVIII — первой четверти XIX века в Москве разворачивается деятельность талантливого органиста, клавириста и весьма плодовитого композитора, обрусевшего немца И. В. Гесслера (1747—1822).

В судьбе русского органа не могло не сказаться то, что в XIX веке интерес к органу проявляют ряд крупнейших русских музыкантов, писателей, художников, ученых: А.С. Грибоедов, И.К. Черлицкий, К.П. Брюллов, М.И. Глинка, В.Ф. Одоевский, О.И. Сенковский, А.Н. Серов, В.В. Стасов, Г.А. Ларош, В.П. Энгельгардт и другие. В 1862 г. по инициативе А.Г. Рубинштейна учреждается органный класс в только что открытой Петербургской консерватории, которым руководили в разное время Г. Штиль, Л.Ф. Гомилиус, Ж. Гандшин, Н.К. Ванадзиньш, а с 1923 г. — И.А. Браудо.

Однако, в это время мы находим лишь малые образцы органного творчества: это были отдельные сочинения М.И. Глинки, В.Ф. Одоевского, А.Н. Серова. Помимо этого, орган то тут, то там «проскальзывал» в масштабных оркестровых, кантатно-ораториальных, музыкально-театральных опусах ряда русских композиторов (оратории, кантаты А.Г. Рубинштейна, финал «Манфреда» и 3-й акт «Орлеанской дэвы» П.И. Чайковского, 3-й акт (ария Видения) «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, а позже — «Поэма Экстаза» и «Прометей» А.Н. Скрябина, увертюра «Карнавал» А.К. Глазунова, финал «Колоколов» С.В. Рахманинова, кантата «Хвалите Бога» и мессы А.Т. Гречанинова). Лишь на рубеже XIX—XX веков произошел взлет сольного органного творчества в России: для органа пишут А.К. Глазунов, С.И. Танесев, С.М. Ляпунов, Р.М. Глиэр, Ц.А. Кюн, Г.Л. Катуар, В.Г. Каратыгин, Н.Н. Черепнин, Л.В. Николаев. Сведения об этом, содержащиеся в монографии Л.И. Ройзмана «Орган в истории русской музыкальной культуры» и статье Ж. Гандшина «Русская музыка для органа», проверены и дополнены диссертантом. Впервые в истории русское органное композиторское искусство заявило о себе в полный голос, российский орган достойно вошел в мировую органную культуру, а это серьезно повлияло на дальнейшее развитие этого рода искусства.

В 20-е годы создаются ленинградская и московская органные школы. Во главе ленинградской встает И.А. Браудо, московской — А.Ф. Гедике. В диссертации подчеркивается, что, хотя, в отличие от А.Ф. Гедике, И.А. Браудо не был композитором, однако, ему принадлежит честь создания в Петрограде — Ленинграде целой школы органной композиции.

Браудо был неутомимым вдохновителем, пропагандистом и исследователем новинок органной музыки композиторов своего времени: Д.Д. Шостаковича, Х.С. Кушнарера, О.С. Чишко, Ю.Н. Тюлина, М.А. Юдина, В.В. Волошинова, А.М. Баланчивадзе, Н.К. Гана, О.А. Евлахова, С.Я. Вольфензона, Б.С. Майзеля, С.М. Слонимского, Б.И. Тищенко, Ю.А. Фалика и др. Наиболее видным памятником браудовской мысли в этом плане является его эссе «Заметки о советской органной музыке», созданное в 30-х — 40-х годах, с обстоятельным и тонким анализом достижений и проблем советской музыки для органа того периода (опубликовано лишь в 1975 году, в 11-м номере журнала «Советская музыка», переиздано спустя год в авторском сборнике трудов Браудо «Об органной и клавирной музыке»). В 1965 году И.А. Браудо опубликовал составленный и отредактированный им первый выпуск антологии «Советская органная музыка», в который вошли сочинения ряда авторов Ленинграда, Москвы, Латвии, Грузии, Узбекистана.

В наши дни дело И.А. Браудо продолжается его выдающейся ученицей, заслуженной артисткой России, профессором Петербургской консерватории Н.И. Оксентян, воспитавшей за полвека творческой деятельности более сотни учеников, среди которых Р.К. Абдуллин, Л.И. Мельникас, В.Л. Рубаха, В.А. Шляпников, Т.М. Чаусова, Ю.Н. Семенов, О.П. Минкина, Р.Е. Сварцевич, Д.Ф. Зарецкий, А.А. Панов, М.П. Мищенко, М.Ю. Дегтярев, автор этих строк и другие. Многие композиторы-современники обязаны Н.И. Оксентян премьерами своих органических опусов. Н.И. Оксентян также является составителем и редактором сборника «Произведения советских композиторов для органа» (Л.: «Сов. композитор», 1982; авторы — Б.И. Тищенко, А.А. Агабабов, Э.К. Мяги, В.И. Цытович, А. Калейс и А.Ф. Луцкий).

В главе охватывается историческая картина органичного образования и его связи с композиторским образованием в Петербурге — Ленинграде в XIX — XX столетиях. Возникший с момента основания Петербургской консерватории органичный класс до 1922 г. входил в состав теоретико-композиторского факультета, затем по инициативе Н.К. Ванадзiania и И.А. Браудо перешел в фортепианный. Ныне в консерватории начинает работу самостоятельное органическое отделение. В петербургском органичном классе в разное время занимались следующие композиторы: П.И. Чайковский, С.С. Прокофьев, также А.А. Юрьян, Э. Дарзиньш, А.Я. Калниньш (Латвия), П. Сюда, М. Хярма, Р.И. Тобиас, А.Й. Капп, М.М. Саар (Эстония), У.А. Гаджибеков (Азербайджан). В Московской консерватории органичный класс был основан лишь в 1885 г., на двадцатом году ее существования.

В конце главы диссертант дает сведения о состоянии органичного инструментария Ленинграда — Петербурга до наших дней включительно, указывая, что, хотя в последние десятилетия появились новые органы, в целом

органный инструментарий города находится в плачевном состоянии и держится лишь благодаря самоотверженному труду органичных мастеров Ю.С. Пронцкетиса и П.К. Чилина.

Со второй главы большое место в диссертации занимает непосредственный анализ конкретных примеров органной музыки. Но перед тем, как подойти собственно к сольному органному творчеству, диссертант посвящает вторую главу использованию органа в различных жанрах, не всегда напрямую связанных с органом, а именно: музыки для театра (опера, балет) и кино, музыки кантатно-ораториальной, симфонической (включая вокально-симфоническую), наконец, примеров камерной музыки с участием органа. Глава так и называется: «Применение органа в различных сферах» и состоит из пяти разделов-параграфов. В первом разделе, называемом «Общие замечания», говорится о том, как современная отечественная органная музыка — часть общего музыкального творческого процесса — убедительно отражает черты времени и общие особенности композиторского творчества.

Второй раздел посвящен музыкально-театральным жанрам и музыке для кино, где используется орган. В театральной музыке примеры использования органа пока еще единичны. Рассмотрены балет Б.А. Арапова «Портрет Дориана Грея», где роль органа сводится лишь к набору отдельных тянущихся аккордов в оркестровой фактуре, гораздо более самостоятельное, независимое использование органа в балете С.М. Слонимского «Икар» где, в частности, орган играет тему-символ, именуемую «темой бессмертия», «темой вечности». А в опере А.А. Кнайфеля «Кентервильское привидение» орган исполняет целый сольный развернутый антракт (Пассакаллию) между картинами. В целом заметна тенденция: всегда, в любом из мест формы, где появляется орган, происходит нечто очень важное и значительное, подчас переломное в общем формообразующем и драматургическом контексте.

В свое время Д.Д. Шостакович активно работал в киномузыке, и в ряде фильмов («Одна», «Подруги», «Златые горы», «Овод» и др.) достаточно активно использовал орган. Большая часть шостаковичской киномузыки появилась в течение 30-х—50-х годов. В анализируемый же период Шостакович лишь раз обратился к органу — введя его в музыку к фильму «Пять дней — пять ночей» (1960 — 1961). Этот фрагмент с солирующим органом и струнной группой — Largo E-dur, в ритме сарабанды, — тяготеет во многом к традиции барокко — эпохи, к которой у Шостаковича были особые пристрастия. Помимо Шостаковича, органом пользовались в киномузыке Г.А. Портнов (музыка к фильму «713-й просит посадки») и В.И. Цытович (музыка к одному из учебных фильмов в ЛГИТМиКе).

Третий раздел второй главы посвящен симфоническим и кантатно-ораториальным произведениям, где орган используется намного смелее и

чаще, чем в музыке для театра и кино. В различных вокально-оркестровых жанрах — оратория, кантата, симфония, хоровая или симфоническая поэма и пр., орган уже занимает равноправное место как оркестровый, а в ряде случаев и как солирующий инструмент, и роль его в большинстве случаев вовсе не сводится к незначительной колористической поддержке тех или иных оркестровых групп в виде немногочисленных нот или аккордов. Автор анализируются примеры органных партий из музыки Р.С. Гринблата (Симфония №5), А.П. Петрова (Поэма для четырех труб, двух фортепиано, органа, струнных и ударных, симфония-фантазия «Мастер и Маргарита»), С.М. Слонимского (кантата «Голос из хора»), С.Я. Вольфензона (оратория «Марсово поле»), Н.А. Мартынова (хоровой концерт «Девятое Мая»), В.Н. Салманова (Три вокализа для сопрано, скрипки, хора и органа, кантата «К Молодым» для хора и органа), Б.А. Арапова (Шестая симфония «Триптих» для чтеца, солистов, смешанного хора и большого симфонического оркестра).

Четвертый раздел второй главы посвящен жанру, в котором орган является непосредственно солирующим инструментом. Речь идет о жанре концерта для органа с оркестром, чаще всего — со струнным либо камерным в составе: струнные + ударные инструменты, значительно реже с большим симфоническим. Избранный период времени дал немалое количество интересных и разнообразных, порой весьма необычным способом решенных с концептуально-формообразующей точки зрения примеров данного жанра в творчестве различных композиторов. Один из наиболее ранних образцов этого жанра — появившийся в 20-х годах Концерт М.А. Юдина. Значительным достижением в отечественной органной музыке последних десятилетий является Славянский концерт С.М. Слонимского, в котором с непосредственностью и размахом проявилась фольклорная стихия творчества автора. В Концерте слышна разнообразная палитра песенно-танцевальной мелодики различных славянских народов. И все это вместе заключено в достаточно строгие, традиционные рамки формы и циклической схемы (концерт трехчастен). Общий стиль Славянского концерта можно определить как лирико-эпический.

Пример иного плана — Концерт Г.Г. Белова. Диссертант анализирует вторую редакцию произведения и в некоторых моментах сравнивает ее с первой. Хотя партитура первой редакции уничтожена автором, диссертант использует косвенные сведения, полученные им из личных бесед с Г.Г. Беловым, из книги Л.Н. Раабена «Советский инструментальный концерт» (Л.: «Музыка», 1967) о первой редакции Концерта. Концерт Г. Белова четырехчастен, каждая из частей носит программно-жанровый заголовок: Прелюдия, Фуга, Монолог, Пастораль. В первой редакции Пастораль была третьей частью, далее следовал Финал, позже убранный; Монолог сочинен специально для второй редакции. Трактовка формы каждой из частей, рав-

но как и всей циклической схемы в целом, таким образом, стала еще дальше от классицистской традиции. В Концерте с особенной силой проявились присущие композитору полифоническое мышление и мелодический дар.

А.А. Агабабов обращается к органу особенно часто, он является автором трех органных концертов (1-й и 3-й — с камерным оркестром, 2-й — без оркестра) и ряда симфоний с участием органа. Причем партия органа в симфониях Агабабова настолько самостоятельна, независима, развита, что это делает повод ставить симфонии Агабабова в один ряд с его органными концертами и, соответственно, анализировать их здесь, а не в предыдущем разделе, где говорилось о симфонической музыке. Наиболее видными примерами в органо-симфоническом творчестве Агабабова являются его Первый органный концерт и Третья симфония для струнных, органа и ударных. Оба произведения перекликаются друг с другом в плане образно-эмоциональном, тематическом, формообразующем. Мелодическая основа всех агабабовских сочинений вытекает из народных армянских и дагестанских песенно-эпических истоков, в форме же характерен принцип тематико-интонационного единства на протяжении всего цикла. Помимо того, композитор нередко прибегает к приему автоцитирования. У Агабабова виден опосредованный, замаскированный принцип сочетания «сольных» и «стуттнийных» разделов формы, часто с намеками на определенные жанровые истоки: токката, хорал, пассакалия (часто с удержанными противосложениями) и пр., что свидетельствует о переосмыслении барочных концертных форм. По эмоциональному строю творчество А. Агабабова пафосно, нередко трагично.

Последний, пятый раздел главы посвящен камерно-инструментальной музыке с участием органа. До недавней поры было принято считать, что орган плохо сочетается с духовыми инструментами вследствие собственной духовой основы, поэтому композиторы охотнее использовали его в сочетаниях со струнными инструментами. Так, Г.А. Портнов — автор Сонаты для скрипки и органа; С.Н. Евтушенко создает трио «*Sotto Voce*» для альты, органа и челесты — необычный пример сочетания одного струнного инструмента с двумя клавишными, причем в «*Sotto Voce*» каждый из трех инструментов является абсолютно равноправным, равнофункциональным участником ансамбля.

Г.И. Баншикову принадлежит Соната для арфы и органа, в которой автор ставит задачу соединить в ансамбле два инструмента, каждый из которых может быть равным образом и солирующим, и аккомпанирующим. Как и в трио С. Евтушенко, в Сонате Г. Баншикова наблюдается полное ансамблевое взаимодействие и равноправие с фактурной и тематической точки зрения, инструменты даже пытаются «подражать» друг другу. Соната одночастна, достаточно скромна и лаконична в использовании выразительных средств.

В последние годы композиторы начинают использовать орган и в сочетании с духовыми инструментами. Диссертантом анализируется Интрада и Токката для валторны и органа М.В. Устинова. Органная звучность в произведении органично сочетается с «трансцендентным» тембром высокой валторны и оттеняется им. Особый интерес представляет Токката в форме фуги — пример ансамблевой полифонии с одним «инотембровым» голосом. Произведение, навеянное сюжетами Священных Писаний и снабженное эпиграфами из Евангелий, свидетельствует об оригинальном и своеобразном, пока еще достаточно робком привнесении мессиановской традиции на русскую почву.

Использование органа в качестве инструмента симфонического оркестра, в театральной музыке, в кино, в прикладной функции неизбежно ограничивало возможности обновления органного творчества. Поиски такого обновления закономерно велись главным образом в произведениях для органа соло, которым посвящена третья глава диссертации — самая большая по объему. Она называется: «Произведения для органа соло: основная проблематика, разнообразие жанровой палитры, исполнительские выразительные средства» и делится на три раздела, первый из которых посвящен чертам жанровой эволюции в органном творчестве 60-х — 90-х годов.

60-е годы, общая ситуация которых была в целом охарактеризована во Введении, способствуя росту органного творчества, можно сказать, повернув к нему многих композиторов, явились благодатной почвой для разнообразных опытов и экспериментов. Они, несомненно, внесли плодотворные элементы обновления в трактовку традиционных жанров, в историческую эволюцию этих жанров, в характерную для них специфику полифонического мышления. Именно в 60-е — 90-е годы в жанровом мышлении ряда авторов наблюдаются четкие тенденции к порой весьма значительному переосмыслению, даже пересмотру жанров. Так, свободно, непосредственно и свежо трактуется жанр органной сюиты у Ю.Н. Тюлина, органной партиты у Ю.А. Фалика, органной сонаты-фантазии у В.А. Успенского и Н.В. Волковой; Б.И. Тищенко, обращаясь к жанру инвенции, словно бы возвращает слову «инвенция» его изначальное значение — «выдумка», «изобретение». В жанре инвенции пишет и Д.А. Толстой, у которого иной, нежели у Тищенко, подход к этому жанру — каждая из инвенций Толстого имеет определенный конкретный заголовок: «Пассакалия», «Фуга» и т.п., что свидетельствует о взаимопроникновении жанров и форм друг в друга; это видно также на примере Пассакалии (Симфония) А.А. Агабабова. Помимо Агабабова, к жанру пассакалии обращались также А.Д. Мнацаканян, Г.О. Корчмар (финал органной симфонии «Евангельские картины»), отчасти Ю.А. Фалик («Остинато» из Партиты). У некоторых авторов (А.Д. Мнацаканяна, А.А. Агабабова, С.М. Слонимского) трактовка традицион-

ных жанров — пассакалии, токкаты, пасторали, фуги — сопряжена с опорой на фольклорные интанационно-тематические истоки (армянские, дагестанские, славянские). С именем Г.О. Корчмара связано появление пока еще нового для петербургской музыки жанра сольной органной симфонии (каждая из частей симфонии Корчмара «Евангельские картины» также написана в том или ином конкретном жанре: пастораль, медитация, инвенция, пассакалия и т.п.). Б.И. Тищенко воскрешает жанр старинной трио-сонаты («Двенадцать портретов», №5). Диссертантом анализируются конкретные примеры: семичастная Сюита Ю.Н. Тюлина, Пассакалия и Фуга из цикла «30 инвенций» Д.А. Толстого, «Прелюдия и хорал» В.И. Цытовича, Двенадцать инвенций Б.И. Тищенко, Партита Ю.А. Фалика. Сюита Ю.Н. Тюлина и Партита Ю.А. Фалика нетрадиционны по циклической схеме, их части носят названия, близкие к программным. Пассакалия и Фуга Д.А. Толстого обнаруживают глубинные знания автором тонкостей старой полифонии. Пассакалия обращает на себя внимание своей темой — в четырехдольном размере, в отличие от традиционного трехдольного, богатой по ритмическому рисунку, по-русски широкой и распевной; полифонические голоса не выделяются контрастом. В том же духе выдержана двойная Фуга. Своеобразны в Пассакалии и Фуге их тональные планы, которые свидетельствуют о большом авторском чувстве тональности. Пьесы Толстого — наглядные примеры красочного мелодического и мелодико-гармонического (иногда энгармонического) сопоставления тональностей, нередко далеких по степени родства с функциональной точки зрения.

«Прелюдия и хорал» В.И. Цытовича — сочинение камерное, обладающее цельностью, стройностью и строгостью формы, со своеобразными чертами инвенции. Хорал — диалог двух органных мануалов, своего рода «антифон».

Двенадцать инвенций Б.И. Тищенко — сочинение во многом экспериментаторское. Автор демонстрирует глубочайшее понимание специфики инструмента, порывая с предрассудками традиционализма, со старой «школярской» полифонией. Много пьес гомофонно-гармонического, хорально-аккордового, либо монодийного склада.

Далее, вновь касаясь в этой главе жанра пассакалии в отечественной органной музыке, обращая внимание на тот факт, что на протяжении четырех столетий — от Букстехуде до Шостаковича — пассакально-чаконные формы, с их богатейшими возможностями, привлекали внимание различных композиторов, диссертант указывает, что трагический опыт XX века еще более обострил интерес к этому жанру, заставив композиторов во многом по-новому взглянуть на него. Анализируются два примера: Пассакалия c-moll А.Д. Мнацаканяна и Пассакалия (Симфониетта) b-moll А.А. Агабова.

Оба произведения проникнуты трагической силой; Пассакалия А. Мнацаканяна по эмоциональному настрою несколько более патетична, Пассакалия А. Агабабова менее традиционна в отношении структурных параметров формы. В Пассакалии А. Мнацаканяна в сконцентрированном виде представлены многие стилевые приемы, те особенности мелодического, гармонического и полифонического языка, которые будут отличать зрелый стиль автора. Стиль же А. Агабабова с годами меняется мало, мышление композитора целостно, его Пассакалия — одна из квинтэссенций агабабовского стиля.

Пассакалия Мнацаканяна, условно говоря, состоит из двух достаточно протяженных цепей динамических вариаций, двух волн, каждая из которых движется сплошным потоком к своей кульминации. Форма же Пассакалии Агабабова своеобразна: собственно пассакальные фрагменты перемежаются ариозного типа вставными эпизодами; есть здесь и срединный раздел хорального склада. В целом обе Пассакалии, особенно агабабовская, показывают, что этот жанр таит в себе еще немало возможностей и выходит за рамки догматического традиционного представления о нем.

80-е—90-е годы вызвали появление ряда сочинений с подчеркнуто свободной, импровизационной трактовкой старых классических форм, в частности, сонатной. Здесь, возможно, сказывалась относительность жанровых определений, допускавших Д.Д. Шостаковичем в позднем периоде творчества. Один из учеников Шостаковича В.А. Успенский — композитор многопрофильный и многожанровый — предпринял в последние десятилетия ряд таких опытов. Один из них — анализируемая диссертантом одночастная органная Соната-фантазия. Она — в русле отмеченной во второй главе тенденции ряда современных авторов к трактовке жанра сонаты как свободно-импровизационного. Исследователь сравнивает Сонату В. Успенского с Сонатой для арфы и органа Г. Банщикова, в которой наблюдается четкое разграничение между разделами формы и тематико-интонационными комплексами; Соната же Успенского значительно более импровизационна по форме, в ней главенствует исключительно сложное сквозное развитие. По свободной трактовке формы и ее импровизационности с Сонатой В.А. Успенского сближается первый из двух органных концертов И.Е. Рогалева. Он также одночастен и, в отличие от Сонаты Успенского, содержит в себе отграниченные разделы формы, чему способствует смена темпов и размеров тактов, двойные тактовые черты. Кроме того, в Первом концерте Рогалева есть единый стабильный тональный центр — *a-moll*, Соната Успенского практически атональна.

Примечательно, что, наряду с тенденцией к импровизационной трактовке органных форм, у композиторов, особенно в 90-е годы, обнаруживается контрастное тому тяготение к простоте, ясности формы, к сонатной определенности. В качестве примера анализируется Соната-фантазия Н.В.

Волковой — произведение, напрямую тяготеющее к сонатности, в то время как Соната В.А. Успенского и Первый концерт И.Е. Рогалева — к фантазийности. Вслед за тем диссертант анализирует Элегию А.А. Королева, более развернутую по форме, но по степени сконцентрированности тематического материала, по взвешенности и «ювелирности» построения формы, по простоте и непосредственности высказывания и предельной экономии средств выразительности сближающуюся с Фантазией Н. Волковой.

Хроматическая поэма С.М. Слонимского — интересный пример целостной, четко выстроенной формы (на сей раз сложной трехчастной формы с кодой на материале среднего раздела), в которой важнейшая роль принадлежит импровизационно-алеаторическому началу (первый раздел). Жанр поэмы — пока еще редкий гость в петербургской органной музыке; два примера — Хроматическая поэма С.М. Слонимского и «Поэма о Дагестане» А.А. Агабабова, пока единичные, тем не менее, данный жанр, наряду с фантазией, инвенцией или токкатой, наименее скован какими-либо стереотипными и ограничительными рамками и представляет достаточно большой простор для разного рода композиторских экспериментов. Поэма Слонимского — яркое тому свидетельство, что подтверждает и ее сравнение с Колористической фантазией для фортепиано, «Антифонами» для струнного квартета. Крайние разделы Поэмы обращают на себя внимание своим нетрадиционным способом нотной записи.

Опираясь на классификацию И.Е. Рогалева, условно разделяющего (в исследовании «Влияние ладогармонического метода С. Слонимского на выразительные и конструктивные свойства тематизма») ¹ творчество Слонимского на три группы по принципу метроритмической организации музыкального материала (первая — сочинения, основу которых составляет «тактовый метроритм», вторая характеризуется «бестактовым метроритмом и ограниченной алеаторикой», третья — «алеаторической ритмикой»), диссертант относит Хроматическую поэму ко второму типу и доказывает это.

Среди многих разножанровых органических сочинений А.А. Агабабова особой простотой и неброскостью формы выделяется органический диптих «Ария и Токката» (1985, нов. ред. 1991), анализируемый в конце первого раздела третьей главы. Стиль композитора с годами приобретает черты все большей открытости, обнаженности высказывания, большей «аскезы» в выборе выразительных средств, в характере тематизма и строения формы, примером чему и является данное произведение.

Второй раздел третьей главы носит название: «Программные сочинения. Духовно-философская и религиозная проблематика». Это — одна из важных сторон современного российского органического творчества, доказы-

¹ Музыкальная критика: Методы анализа и оценки. Сб. научных трудов. Л.: ЛОЛГК, 1989. С. 63—64)

вающая, сколь богатые возможности для создания самых разнообразных и разножанровых программных композиторских концепций представляет инструментальная специфика органа.

Сама идея программности порой присутствует в том или ином произведении как бы незримо, вовсе не обязательно сводясь чисто к программному заглавию сочинения. Программность может быть выражена в обращении к тому или иному литературному или живописному первоисточнику, либо быть «выплеснута» самим автором в виде краткого литературного эссе или резюме (например, в поздних сочинениях Б.И. Тищенко и И.Е. Рогалева), прилагаемого автором непосредственно к нотному тексту данного произведения. В случае с Б.И. Тищенко программность, породившая жанр портрета, оказывается напрямую связанной с конкретными личностями — порой видными деятелями культуры и искусства.

Касаясь во второй главе немногих симфонических, кантатно-ораториальных и камерных сочинений с использованием органа с вполне ясно выраженными авторскими программными замыслами, в третьей главе исследователь подчеркивает значительное число сольных программных сочинений для органа: анализируются «Дифирамб» В.И. Цытовича — пьеса целостная и монолитная; «Поэма о Дагестане» А.А. Агабабова, по форме и тематическому языку близкая к крупным органно-оркестровым полотнам композитора.

В 90-х годах программная сфера в органной музыке развивается особенно плодотворно, в самых разнообразных направлениях. В связи с обращением к сфере «портретности», принципиально новой для петербургской органной музыки, следует в первую очередь назвать имя Б.И. Тищенко. Анализируются два значительных органных сочинения Тищенко этих лет: цикл «Двенадцать портретов» (с литаврами) и примыкающий к нему «тринадцатый портрет» — пьеса «Памяти Виталия Фоминэ». «Портретируя» образы живых, конкретных личностей — музыкантов и немужыкантов, Тищенко прибегает к различным приемам, наподобие монограммных зашифровок их имен и фамилий, широко использует различные возможности инструмента — мануальную и педальную технику, также спецэффекты (кластеры, выключение мотора), алеаторику. Композитор опосредованно опирается на традиции предшественников, особенно М.П. Мусоргского.

Среди недавних программных сочинений 90-х годов есть и пример своего рода авторской органной транскрипции — пьеса «Joasath le Prince» («Принц Иоасаф») Р.И. Рудицы, являющаяся переложением одного из фрагментов одноименной кантаты, — интересный пример нетрадиционного полифонического мышления автора. Принцип полифонии в этой транскрипции чисто линейный, прямые имитации отсутствуют, каждый из голосов полностью независим, самостоятелен, тематические элементы не

тождественны друг другу. Это — своего рода «трио-соната» (с добавляющимся в тт. 21—40 четвертым голосом).

История XX века, его трагический опыт породили немало разножанровых сочинений мемориально-реквиемного характера, по преимуществу кантатно-ораториальных. Три из них разбирались во второй главе, но и в сольной органной музыке есть такого рода примеры. Их пока еще немного, тем не менее они являют собой важную грань в развитии органной музыки. Здесь программность уже иная — на переднем плане нравственные аспекты, проблемы духовности, религиозные моменты. Диссертантом анализируются «Мемориал Победы» Г.Г. Белова и Второй органный концерт «Матиролог: Тбилиси, 1989» И.Е. Рогалева.

Первое сочинение состоит из трех частей: Хорала, Фуги и Постлюдии. Это звучащий памятник, светлый реквием памяти павших, в нем господствует «образ Храма». В Хорале композитор выходит за пределы органной субстанции, открывая неожиданно и впервые в отечественной органной музыке звучность православной церковной колокольности. Это достигается благодаря особой специфической аккордике Хорала.

В то время, как в русской фортепианной музыке «колокольность» была воплощена еще Мусоргским и Бородиным, затем Рахманиновым, в западноевропейской органной традиции жанр «колоколов» существовал еще с XVII века; в органной музыке на русской почве «колокола» зазвучали впервые в сочинении Г.Г. Белова. Сочинение И. Рогалева иное. Во-первых, оно является непосредственным откликом на событие современности. Во-вторых, это произведение одночастное, с участием чтеца-декламатора. В-третьих, по сравнению с сочинением Г. Белова, в «Матирологе» композитор делает попытку прямого привнесения в органную сферу интонаций православного церковного пения. Произведение содержит литературную программу в виде краткого резюме¹.

В середине 90-х годов в отечественной органной музыке наметился поворот к открытой евангельской символике. Причина столь позднего поворота состоит не столько в идеологическом зажиме религии и Церкви в годы господствующего атеизма, сколько в том же пресловутом отношении к органу как к инструменту светскому или иноверческому; и потому российский органная музыка долго, часто вслепую, нащупывала путь к вере, через опосредованные лирико-философские и мемориально-реквиемные сочинения.

Современное петербургское органное творчество постепенно начинает осваивать мессиановскую традицию — не только со стороны внешней аффектации, но и со стороны глубокой идейно-духовной ее проблематики.

¹ Эта программа напечатана отдельно от произведения как авторский комментарий к первому исполнению (см. программу авторского концерта О. Безгубова в Большом зале Петербургской филармонии 20 мая 1993 г.).

Примером, наряду с упомянутым во второй главе сочинением М. Устинова, является анализируемая органная симфония Г.О. Корчмара «Евангельские картины». Сюжетной канвой произведения служат главы из Евангелий от Матфея, Марка и Луки. Это сочинение — своего рода омузыкаленная земная биография Спасителя, повествующая о Его Рождестве, Входе в Иерусалим, наконец, о последних днях Его земной жизни и Его крестных страданиях, своеобразная «симфония-действие», «симфония-страсти». Сюжетами Писаний определена формообразующая логика каждой части, это идет от барочной традиции. Каждая из частей имеет двойной программный заголовок: «Рождение Иисуса» (Пастораль), «Искушение дьявола» (Речитация), «Въезд в Иерусалим» (Юбилеяция), «Моление о чаше» (Медитация), «Отречение Петра» (Инвенция), «Крестный путь — Распятие — Воскресение» (Пассакалия). Г. Корчмар также является автором вокально-органного цикла «Семь духовных песен» на немецкие тексты. Его «Евангельские картины» доныне остаются единственным в петербургской музыке примером жанра *сольной* органной симфонии (у других петербургских композиторов, например у А.А. Агабабова, Б.А. Арапова, А.П. Петрова, Р.С. Гринבלата имеются лишь симфонии для оркестра с органом).

Заключительный раздел третьей главы посвящен некоторым фольклорным тенденциям и особенностям инструментального оформления в органной музыке. Тема «орган и фольклор», как и «композитор и фольклор», — огромна, проблемы взаимоотношения композиторского творчества с фольклором отражены в литературе богато, однако, практически не затронут вопрос более частного порядка, применительно к одной из конкретных сторон композиторского творчества, а именно — вопрос фольклорных тенденций в органном творчестве: как отразилось и отражается «фольклорное мышление» ряда композиторов на инструментальной специфике органа.

Употребление органа-портатива скоморохами, обработки народных песен и вариации на их темы для клавира или органа в XVIII веке, национально-фольклорные интонационные истоки в органных фугах М.И. Глинки и А.Н. Серова — лишь начало. В течение XX столетия российской органной музыке предстояло пройти нелегкий путь от фольклорного цитирования до подлинного профессионального осмысления самой сущности фольклора как важнейшей составляющей в культуре любого из народов.

В период «новой фольклорной волны», начиная с 60-х годов, границы применения фольклора в советской музыке и, в частности, в органной, значительно раздвинулись. Все чаще берут композиторы фольклор, что называется, «из первых рук», непосредственно участвуя в фольклорных экспедициях, тем самым глубже познавая музыкальную речь народных исполнителей и в то же время все реже обращаясь к непосредственному цитированию подлинных песенных мелодий (попытка представить орган в таком

ракурсе была едва ли не впервые предпринята в 50-х годах О.С. Чишко в «Украинской рапсодии»). Примером взаимодействия с фольклором среди композиторов, пишущих для органа, с 60-х годов может служить многогранная фигура С.М. Слонимского, отдавшего в своем органном творчестве фольклору щедрую дань.

Анализируя во второй главе Славянский концерт С. Слонимского, в третьей главе диссертант заостряет внимание на его «Пасторали и Токкате» и «Хороводе и фуге», где, особенно в Токкате и Хороводе, Слонимским дается зримая попытка воспроизведения органа как настоящего народного, игрового, скоморошского инструмента, словно бы «забывшего» свою культово-полифоническую природу. Фуга и Пастораль содержат интонации протяжных русских песен. Принцип обоих произведений — вариантно-строфический.

В 80-х годах дань фольклору отдает и А.А. Королев: его органные «Три напева» во многом продолжают фольклорно-сюжетную линию, намеченную С.М. Слонимским. В самом слове «напев» есть указание на народную попевку, бытовую мелодию. И данное название оправдывает себя в полной мере: для всех трех частей цикла характерен принцип попевочного варьирования, попевочного развертывания, отличный от вариантно-строфического принципа Слонимского: за основу А. Королевым взяты самые мелкие, самые первичные попевочные интонационные обороты, состоящие из 2 – 4 звуков, напоминающие о 2 – 4-ступенных моноподических ладах в фольклоре (различные плачи, причеты, песни-веснянки, колыбельные песни и т.п.). Повторяемые и варьируемые бесчисленное количество раз, они не производят впечатления однообразных, механических, а, наоборот, отличаются определенного рода ненавязчивостью, непрямолинейностью, ассиметричностью, непредсказуемостью развития, глубокой выразительностью интонирования. Этот принцип соблюден автором во всех трех частях цикла.

Диссертантом также рассматриваются фольклорные элементы в органной музыке Г.Г. Белова (Органний концерт, триптих «Мемориал Победы»), А.Д. Мнацаканяна (Пассакалия), А.А. Агабабова, отчасти у Б.И. Тищенко.

Для Г. Белова фольклор — одна из органичных и важнейших составных частей творчества, равноправный аспект композиторского мышления. Диссертантом упоминается первоначальный финал Концерта, постросный на едва заметных мелодических интонациях «шлягерных» одесских песенок, и анализируется средний раздел Хорала — первой части «Мемориала Победы», — с вариантно-строфическим принципом и протяжно-песенной основой.

В творчестве А. Мнацаканяна фольклорная стихия представлена менее открыто, более опосредованно, так сказать, более «подспудно», как

ничто «само собой разумеющееся». По верному определению О.П. Минкиной (в книге «Русская музыка для органа», с.62), А.Д. Мнацаканяну свойственно «прорывающееся сквозь рассудочный барьер додекафонии живое дыхание армянского мелоса и ритма...», добавим, сильно обогащающее эту додекафонию национальным тонально-ладовым началом. Пример — органная Пассакалия, где более подробно анализируются элементы фольклора, о которых кратко и опосредованно говорилось в первом разделе третьей главы.

Гораздо более непосредственно, открыто представлена фольклорная традиция в творческом мировоззрении А. Агабабова. Сплав интонаций разных кавказских народов у него настолько с годами унифицировался, что трудно иной раз определить, которое из произведений Агабабова более «армянское», которое — «дагестанское».

Б.И. Тищенко в своей органной музыке при использовании фольклорных истоков достаточно осторожен. В диссертации анализируются гетерофонно-попевочный склад инвенции № 6 из Двенадцати инвенций, протяжно-песенные интонации в пьесах №№ 4 и 11 и элементы «шлягерных» песенок в пьесе №10 из цикла «Двенадцать портретов».

Завершение третьей главы посвящено особенностям инструментального оформления отечественной музыки для органа. На Западе, когда постепенно складывалась церковная традиция использования органа, постепенно окристаллизовывались и типовые, стандартные органные формы и жанры, обусловленные спецификой, характером и общим ходом богослужений, и, в соответствии с ними, — конкретные типы фактуры, гармонии, фигурации. Определяющую роль во все времена играла полифония. Сложилось представление об органе как об инструменте чисто полифоническом. Однако, тотальной полифонией вовсе не исчерпывается специфика органной композиторской мысли. Если западная традиция довольно медленно расширяла границы использования органа в процессе его утверждения на концертной эстраде, то российская быстро с этим справилась — в силу значения светской сути «короля инструментов» на русской почве.

Современные российские композиторы, пишущие для органа, на нынешнем этапе используют всевозможные средства органного письма. Уже к 40-м — 50-м годам полифонический склад либо уступает место гомофонно-гармоническому, либо превосходно соседствует и взаимодействует с ним. Намечается тенденция к постепенному выходу за рамки двух-трехуровневой системы фактурной организации музыкального материала. Одни авторы ставят регистровку в ноты, другие же не делают этого либо из излишнего доверия к исполнителям, либо из недостаточного опыта. В диссертации указаны и некоторые ошибочные обозначения в ноты, касающиеся регистровки. Нередко понимая транспонирующие регистры (16', 4'. 2. 1') не как колористически-тембральные наслоения, но как *высотные*,

иначе говоря — как продолжение данного диапазона органа, пренебрегая ограниченным диапазоном клавиатур, композиторы выписывают неисполнимые на органе ноты ниже С или выше $\text{f}^3 - \text{g}^3$. В целом композиторы России успешно овладевают приемами органного письма, не сбиваясь в «фортепианность».

Ряд авторов охотно применяют спецэффекты: кластерноротационную технику, *glissando* в педали, деформированные звуки посредством «полунажатия» клавиши, выключение мотора, импровизационно-алеаторические приемы и пр.

В Заключении диссертации формулируются её важнейшие выводы, поднимается ряд вопросов по проблемам органного образования в Петербурге на современном этапе, перспективам дальнейшего развития отечественного органного творчества. Эти перспективы не прямолинейны. С одной стороны, органное творчество живёт, развивается. Новые сочинения выходят из-под пера как маститых, так и молодых композиторов. Органный класс Петербургской консерватории стал в последние годы более разнообразным по составу, среди обучающихся в нём немало студентов-композиторов. С другой стороны, автор размышляет о причинах некоторого постепенного количественного спада в творчестве для органа композиторов Петербурга не только из-за ухудшающегося год от года технического состояния большинства городских органов, но также из-за трудностей для многих композиторов, особенно молодых, опубликования их сочинений, в результате чего многие интересные опусы остаются в виде рукописей и становятся труднодоступными или вовсе недоступными. Так обстоит дело и с достаточно существенной частью органичных сочинений, проанализированных на страницах данной работы.

Конечный вывод, к которому приходит диссертант, заключается в том, что органное творчество современных композиторов Петербурга и других городов имеет плодотворные перспективы дальнейшего развития.

* * *

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Курбанов А.Э. Черты жанровой эволюции и особенности инструментального оформления отечественной органной музыки 1960-х — 1990-х годов (на материале творчества композиторов Ленинграда — Петербурга): Исследовательский этюд. СПб., 1998. (2,7 п.л.).
2. Курбанов А.Э. Органная музыка Ленинграда — Петербурга в 60-е — 90-е годы XX века: Монография. Новгород: Изд-во Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, 1999. (10,8 п.л.).

Принято к публикации:

Курбанов А.Э. Об органной музыке Ленинграда — Петербурга в 1960-е—1990-е годы // Вопросы музыкальной педагогики: Сборник научных трудов кафедры музыки факультета искусств и технологий института непрерывного педагогического образования Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. Новгород, 2000.