

Трио-фактура в хоральных обработках и поликлавирный орган южной Германии первой трети XVI века

Федосья Васильевна Табысова

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,
Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт)
имени В.А. Босикова, г. Якутск, Россия
fedossia@inbox.ru, <https://orcid.org/0009-0008-4327-1720>



Аннотация. В статье запечатлена попытка установления взаимосвязи между строением больших церковных южнонемецких органов первой трети XVI века и композиционными особенностями органной музыки, влекущими определенные пути интерпретационных решений.

Некоторую сложность представляет собой терминологическое противоречие, обусловленное проблемой двойных стандартов в области органного искусства: исторические границы Ренессанса в немецкой архитектуре, к которой орган имеет непосредственное отношение, и в музыке, не совпадают. Для указанного нами периода ведущую роль играет архитектурный стиль поздней готики, предшествовавший ренессансному. В органной музыке этого времени, которую принято относить к Ренессансу, на наш взгляд, отразился переходный период от поздней готики к Ренессансу. Мы видим в этом сложном репертуаре сосуществование и взаимодействие трех генеральных линий: архаичной полимелодической полифонии и новых техник – метода колорирования, распространенного в Южной Германии, и имитации, пришедшей с европейского севера.

Тип поликлавирного органа, который мы берем за эталон южнонемецкого инструмента, получил в немецком музыковедении название позднеготического органа-шпальтцац (*die spätgotische Spaltsatz-Orgel*). Трио-фактура, встречающаяся в хоральных обработках, на наш взгляд, наиболее полно и точно отражает особенности поликлавирного строения и тембровое богатство больших церковных органов Южной Германии.

Ключевые слова: трио-фактура, хоральная обработка, музыка немецкого Ренессанса, поликлавирный орган, орган-шпальтцац

Для цитирования: Табысова Ф.В. Трио-фактура в хоральных обработках и поликлавирный орган Южной Германии первой трети XVI века [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 81–106. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-081-106>

Technique of Musical Composition

Original article

Trio Texture in Choral Arrangements and Polyclavier Organ of Southern Germany in the First Third of the 16th Century

Fedosya W. Tabysova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia)
Yakutsk, Russia,

fedossia@inbox.ru, <https://orcid.org/0009-0008-4327-1720>

Abstract. The article is an attempt to establish a relationship between the structure of large South German church organs of the first third of the 16th century and the compositional features of the then-contemporary organ works.

The historical boundaries of the Renaissance in German architecture and music do not coincide, while an organ may be viewed as an architectural element. This contradiction presents a certain difficulty. In the indicated period, the late Gothic architectural style, which preceded the Renaissance, played a leading role. As we see it, the organ music of this time, usually attributed to the Renaissance, reflected the transition from the late Gothic to the Renaissance. This complex repertoire is marked by the coexistence and interaction of three general trends. Among them are archaic polymelodic polyphony as well as new techniques: the method of coloring that spread in Southern Germany and imitation borrowed from the European North.

A polyclavier organ, which we take as the standard of the South German instrument, is called a late Gothic spaltsatz organ (*spätgotische Spaltsatz-Orgel*) in German musicology. The trio texture found in choral arrangements, in our opinion, most fully and accurately reflects the polyclavier structure and timbre richness of the large church organs of South Germany.

Keywords: trio texture, choral arrangement, German Renaissance music, German Renaissance music, spaltsatz organ

For citation: Tabysova F.W. Trio Texture in Choral Arrangements and Polyclavier Organ of Southern Germany in the First Third of the 16th Century [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaneya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 81–106. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-081-106>

Термин «трио-фактура» (или просто «трио») издавна прочно вошел в обиход органистов и подразумевает под собой ансамбль из трех мелодий, сыгранных на разных мануалах и педальной клавиатуре. Игра такого ансамбля требует мастерской координации исполнительского аппарата, является своеобразной квинтэссенцией органной техники и специфики полифонического органного звучания.

Трио-фактура рассматривается нами как некий эталон инструментального многоголосия, «идеальная» игра, посредством которой наиболее полно и точно раскрываются особенности поликлавирного строения и тембровое богатство церковных органов Южной Германии. Особая красота и «сладость»¹ звучания трио заключается в эффекте создания многослойной музыкальной ткани посредством одновременного задействования трех клавиров с индивидуально подобранной ре-

¹ Применяя слово «сладость» в отношении звучания органа, мы пользуемся абстрактной лексической характеристикой старых немецких мастеров и теоретиков. Например, Михаэль Преториус прибегает к этому эпитету в связи со звучанием музыкальных инструментов, всю «сладость» (*Süssigkeit*) и «прелесть» (*Lieblichkeit*) которых вобрал в себя орган – самый почетный и высокий по рангу среди музыкальных инструментов [10, 104].

гистровкой каждого из них. Достигнутый при этом тембральный и динамический баланс делает орган заменой или подобием целого инструментального коллектива.

Однако не все органские произведения, написанные в этом типе фактуры, можно назвать трио в полном смысле слова, а именно – в значении ансамбля с равноправием всех голосов, каждый из которых наделен характерным тембровым звучанием². В музыковедческой литературе фигурирует и так называемая «триообразная (облигатная) игра», подразумевающая двухслойное сочетание главного, солирующего голоса и двух голосов сопровождения [8, 112]. То есть, при одинаковом количестве голосов различаются трехслойное и двухслойное в тембровом отношении оформление музыкальной ткани.

Некоторую сложность представляет собой и терминологическое противоречие, обусловленное проблемой двойных стандартов в области органного искусства: исторические границы Ренессанса в немецкой архитектуре, к которой имеет орган непосредственное отношение, и в музыке не совпадают. Если европейское музыкальное искусство XV и XVI веков принято относить к эпохе Возрождения, то в архитектуре указанного периода параллельно новому ренессансному стилю продолжал свое существование и развитие исторически предшествующий ему стиль поздней готики – так называемая «пламенеющая готика» (а также «зондерготика» и др.). Не подлежит сомнению, что на орган как на архитектурное явление распространились названия стилей, пришедших из царства «застывшей музыки». Поэтому органы, на которых звучала музыка эпохи Возрождения, были оформлены либо в стиле поздней готики, относящейся к периоду Высокого Средневековья, либо в духе ренессансной архитектуры. В первом случае это были

² Ярким примером органного трио служат органские трио-сонаты BWV 525–530 И.С. Баха.

инструменты, построенные приблизительно до 1530 года и получившие в немецкоязычной музыковедческой литературе название «органа позднеготического типа» (*Spätgotischer Orgeltyp* [11, 110]), а во втором – созданные после 1530-го и как минимум вплоть до 1650-го года, определенные историками как «ренессансный орган» (*Renaissance-Orgel*, см. иллюстрации 1 и 2):

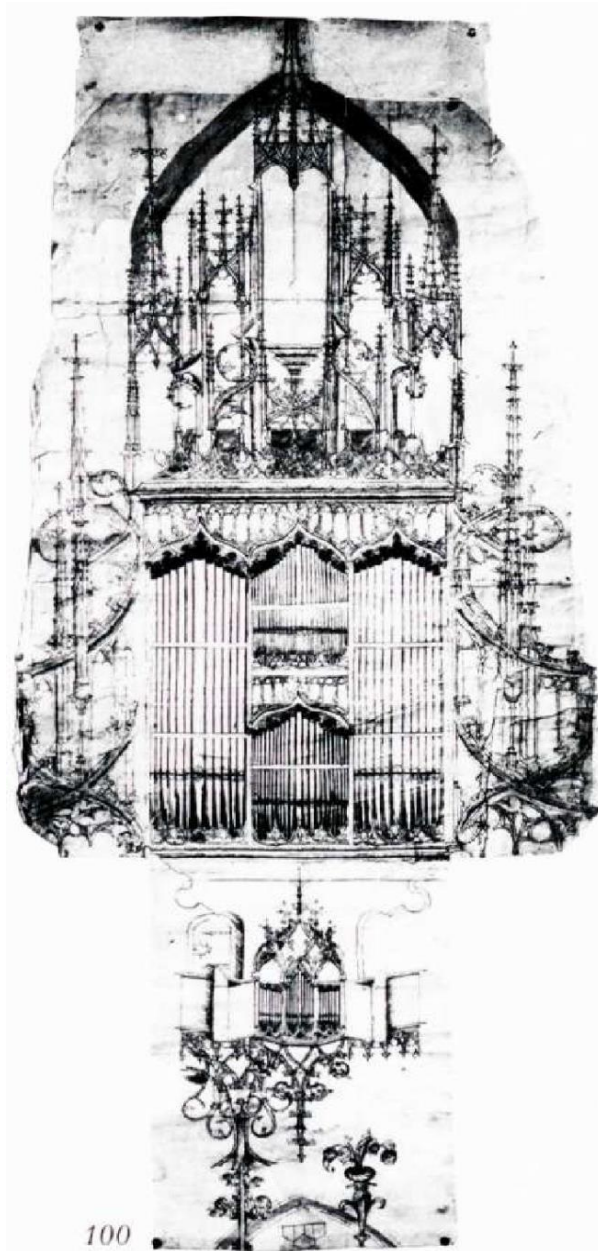


Иллюстрация 1. Эскиз архитектора Эрхарда Гейденрейха (1509) с изображением южнонемецкого позднеготического органного проспекта в кафедральном соборе г. Ингольштадта [6, 165].



Иллюстрация 2. Орган «ласточкино гнездо» Йорга Эберта (1561)
в придворной церкви (Инсбрук).³

Что же касается музыкальных сочинений, созданных для южнонемецких органов первой трети XVI века, то их стилевая принадлежность обычно относится к эпохе Ренессанса вне зависимости от архитектурного типа инструмента. Так, например, в тексте на конверте грампластинки немецкого бренда звукозаписи *Deutsche Grammophon* сообщается, что произведения южнонемецких мастеров Арнольда Шлика и Ганса Бухнера, создававшиеся для позднеготических органов, были записаны в контексте «исследовательской области Высокого Ренессанса» (см. иллюстрацию 3). Нередко исполнители закономерно предпочитают рассматривать репертуар не столько в рамках того или иного исторического периода, сколько исходя из определенного типа темперации, который имел место быть. Примером может служить заго-

³ Источник иллюстрации: https://www.pinterest.ru/pin/222365918_90630401/.

ловок одной из интернет-ссылок на аудиозаписи американской органистки и музыковеда Кимберли Маршалл: «Арнольд Шлик и среднетоновая темперация»⁴.

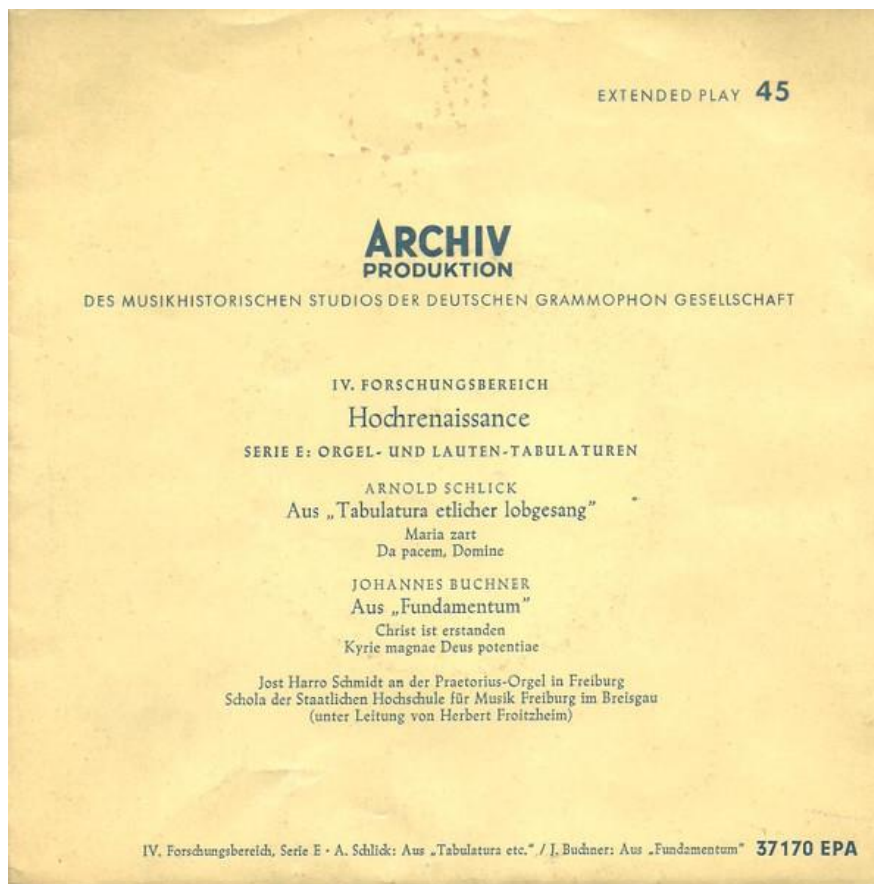


Иллюстрация 3. Лицевая сторона конверта от граммпластинки с органными произведениями Арнольда Шлика и Ганса Бухнера, исполненными Йостом Гарро Шмидтом на органе Преториуса во Фрайбурге (Германия)⁵.

Два вышеназванных типа органа различаются по своим музыкальным характеристикам. Готический орган воспроизводит звучание так называемым «готическим блокверком», т.е. хором голосов, неотде-

⁴ <https://www.kimberlymarshall.com/arnolt-schlick-and-meantone-repertoire>.

⁵ Инструмент, построенный во Фрайбурге в 1921 году в честь Михаэля Преториуса, стал первой попыткой реконструкции по авторским указаниям, содержащимся во втором томе трактата *Syntagma musicum* (*De Organographia*, Abschnitt XXIII [10, 191]). После утери в 1944 году был повторно восстановлен в 1954–1955. В обоих случаях при строительстве органа ключевую роль сыграл музыковед, профессор Вилибальд Гурлитт.

лимых друг от друга. В более поздних образцах появляется революционная система шлейфлад, прочно установившаяся в ренессансном типе органа. Вызволив с ее помощью регистры из плена блокверка, южнонемецкие органостроители в XVI и XVII веке стали дополнять органную диспозицию группами регистров, имитирующих звучание разных музыкальных инструментов. Это привело к тому, что уже в XVII веке орган стал по праву именоваться «королем инструментов»⁶.

Богатство тембров в регистровом составе, возможность сочетания голосов в ансамблевом оформлении, а также «специализация» органов на определенных эффектах звучания, – все это отразилось в современной музыковедческой терминологии, соответствующей различным типам органа, особенностям строения инструмента, и, в конечном счете, возможностям самого органного звучания. Как отмечает Ангелика Маделунг, с самого начала музыковедческой деятельности по изучению исторических органов предпринимались попытки воссоздать звуковые концепции эпохи Возрождения при помощи интерпретации и анализа наименований регистров в органных диспозициях [9, 63–64]. В результате этой работы возникли определенные термины, такие как, например, *a cappella-Orgel*, *Chororgel* (в переводе с немецкого – хоровой орган), *die Charakterstimmen-Orgel* (орган с характерными голосами) и, наконец, наиболее важный для нашей темы *die werkgeteilte Spaltsatz-Orgel* (поделенный на отделы (сплит-)орган).

A cappella-Orgel (термин Вилибальда Гурлитта [11, 96]) – обозначение для одномануального органа, распространенного на европейском юге – в Италии и Южной Франции. В итальянском обозначении *a cappella* содержится прямое указание на практику использования этого инструмента в комплекте с хором. В Италии он располагался

⁶ Эпоха барокко лишь развивала и совершенствовала эти и другие новшества в области органостроения, покоясь на достижениях ренессансного прошлого.

обычно в небольшой кантории (кафедре для певчих), что не могло способствовать возникновению и развитию монументального органного стиля [5, 51]. Такое положение вещей оставалось неизменным вплоть до середины XIX века: *a cappella-Orgel* оставался одномануальным хоровым органом с присущим ему «вокальным» идеалом звучания [5, 50]. Подразумеваемый вокальный характер регистровой палитры формировал акцент на пирамиду принципиального хора, тембр которого наделяет орган узнаваемым типическим звучанием и имеет акустическую способность к слиянию с другими тембрами (надо полагать, в первую очередь, с тембром голоса) – в отличие от регистров, имитирующих звучание музыкальных инструментов. Это качество имело первостепенную важность, учитывая тот факт, что орган служил не только в качестве своеобразного красочного подмалевка под пение хора – своим звучанием он также заполнял пробелы в скромном церковном хоре, бывшим, как правило, заполненным по сольному принципу, т.е. по одному певчему на каждый голос (лишь в редких случаях – по двое-трое певчих на одну партию)⁷.

Используя обозначение *Chororgel* (немецкий эквивалент *a cappella-Orgel*⁸) для органа, призванного поддерживать и укреплять звучание хора, немецкий музыковед Ганс Мозер противопоставил его ранее упомянутому *Charakterstimmen-Orgel* – органу с характерными

⁷ О таком заполнении хоровых коллективов в эпоху Возрождения упоминает историк Вернер Кейль [7, 75].

⁸ Следует отметить, что немецкий хоровой орган мог значительно отличаться от итальянского органа а капелла в том случае, если это был малый орган, а не позитив. Иногда хоровой орган также служил главным инструментом в церкви. Судя по ряду сохранившихся органных диспозиций, такие немецкие хоровые органы эпохи Ренессанса оснащались не одним, а двумя мануалами. Кроме того, его отличала развитая педальная клавиатура с широким диапазоном, а также обогащенный сольными тембрами регистровый состав.

голосами [11, 96]. Именно такой тип органа содержит описанные в работе Маделунг группы регистров, обладающих различными акустическими характеристиками:

Здесь так называемый *Rechtwerk*, к которому относятся регистры принципиального хора, и «отличающиеся» – «характерные голоса», такие, как узкие и широкие флейты, гедакты, язычки, – сопоставляются как основные строительные блоки. «Отличающиеся» («характерные») голоса часто упоминаются с названиями духовых инструментов – таких, как тромбон или шалмей (в качестве примера на язычковый регистр) или с названиями, производными от различных типов флейт в обширном флейтовом хоре. Разницу между этими двумя строительными блоками диспозиции определяет известный акустический феномен – способность звука, дифференцирующаяся в зависимости от семейства регистров, сливаться. Чем богаче обертонами звучание регистра, тем лучше он может сливаться с другими голосами. Чем он более базовый, тем лучше его можно отличить на слух от других голосов в общем звучании [9, 64].

Соотношение количества регистров, представленных в обеих группах *Charakterstimmen-Orgel*, в некоторых случаях было примерно соразмерным, в отличие от *Chororgel*, в диспозиции которого также могли быть представлены характерные голоса, но в гораздо меньшем количестве⁹. Следует обратить внимание на то, что в этом типе органа акцент делается не (только) на способность слияния со звучанием хора, а на слияние с тембрами различных духовых музыкальных инструментов, что связано со значительным развитием ансамблевой и инструментальной музыки.

Южнонемецкой *Charakterstimmen-Orgel* с присущими ему внешним блеском и богатством звучания часто функционировал в качестве *Hauptorgel* (с немецкого – большой, главный орган; в качестве

⁹ Например, в хоровом органе Эберта (Инсбрук) было представлено одиннадцать принципиальных регистров и четыре характерных голоса (Trompete 8', Regal 8', Gedackt 8' в хауптверке, а также Gedackt 4' в рюкпозитиве).

синонима в специальной литературе часто употребляется термин *Schiffsorgel*, т.е. орган, установленный на одной из стен корабля, т.е. большого нефа). По словам Мозера, перед ним, как своего рода оркестром, стояла задача контрастировать с хором и относящимся к нему малым органом, бывшими одним блоком, в версетах, что создавало утверждение инструментального начала, противопоставляемое вокальному [11, 97]. *Hauptorgel* располагался на средней или большой высоте на одной из стен большого центрального нефа и был хорошо слышен и виден отовсюду (см. иллюстрацию 4). Очевидно, что такой инструмент выходит далеко за рамки *Chororgel* и наделяется также сольной функцией.

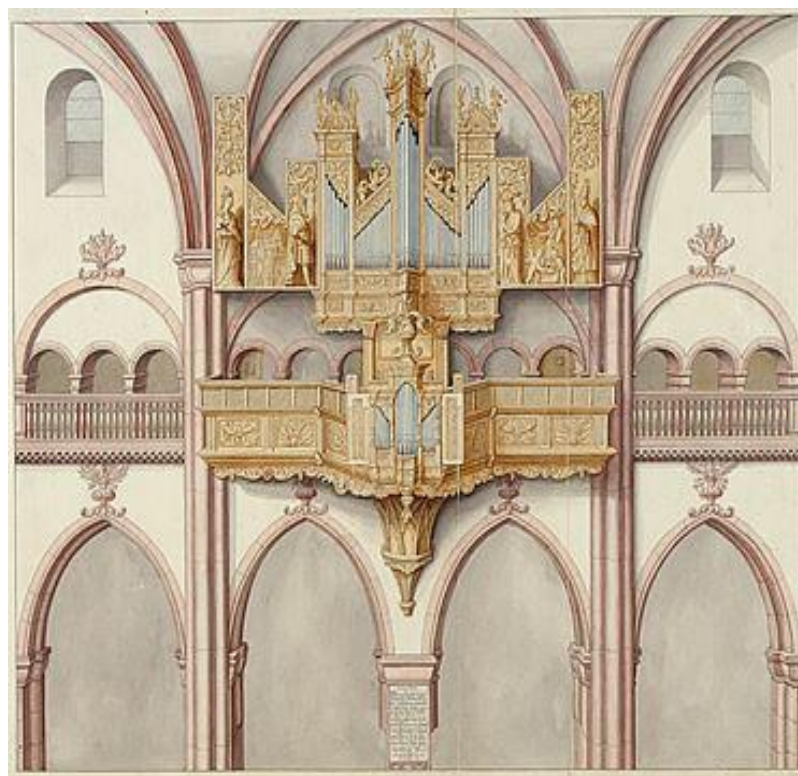


Иллюстрация 4. Изображение базельского кафедрального органа «ласточкино гнездо», перестроенного Георгом Фальмом в 1474 году, на медной гравюре Эмануэля Бюхеля (1775)¹⁰

¹⁰ Гравюра находится в Базельском художественном музее (нем. *Kunstmuseum Basel*). Источник иллюстрации: <https://www.sikart.ch/Werke.aspx?id=12318050>.

Важное и принципиальное отличие *Hauptorgel* от *Chororgel* состоит прежде всего в том, что он, как правило, располагал вторым мануалом, т.е. клавиатурой пристроенного к основному инструменту органа-позитива, названного в связи с особенностью расположения рюкпозитивом¹¹. Функцию третьей клавиатуры в этом органе выполняла педаль. Третья клавиатура отличалась широким диапазоном звучания¹² и предназначалась для исполнения как одного мелодического голоса – басового или тенорового, часто излагающего заданную мелодию заимствованного источника, так и нескольких голосов¹³.

Именно наличие трех клавиатур или, иначе, поликлавирность как свойство органа – все того же большого, главного, обладающего характерными голосами, подражающими различным инструментальным тембрам, – отражена в еще одном специальном термине – *die spätgotische Spaltsatz-Orgel*, который был введен немецкой исследовательницей Ингеборг Рюккер для того, чтобы подчеркнуть особенности строения и обозначить полифонический потенциал этого инструмента: ведь в названии *die Spaltsatz-Orgel* усматривается указание на один из важнейших фактурных типов органной музыки, в котором горизонталь состоит из нескольких слоев (*Spalten*) [11, 4].

Один из таких слоев – *cantus firmus*, требующий красочного звучания и отдельной клавиатуры, основной голос в многочисленных хоральных обработках, получавших самые различные фактурные реше-

¹¹ Рюкпозитив устанавливается отдельно от главного отдела – за спиной органиста (*rück* в переводе с немецкого означает «тыльный», *der Rücken* – спина).

¹² Согласно рекомендациям органного эксперта Арнольда Шлика, инспектировавшего органы на Верхнем Рейне, объем педальной клавиатуры составлял дуодециму (*F–c'*).

¹³ О том, что количество голосов, исполняемых на педали, может достигать трех, пишет Шлик в трактате «Зерцало органостроителей и органистов» (1511, Майнц) [12, 17].

ния. Большое распространение получили органное трио, для исполнения которых были необходимы три клавиатуры. Южнонемецкий тип органа, часто располагавший тремя клавиатурами (два мануала и педаль), а также характерными голосами, дополнявшими вокальную палитру регистров инструментальными тембрами, был приспособлен именно под такие требования.

Следует подчеркнуть, что имитационная техника, бывшая инновационной для своего времени и получившая большое распространение в Нидерландах, а также Италии, могла быть показана на одномануальном органе *a cappella* и не требовала особых условий. В противоположность этому, в органных произведениях композиторов Южной Германии, основанных на технике колорирования первоисточника, часто практиковалась более архаичная полимелодическая полифония¹⁴. Именно этому типу композиционного мышления соответствует орган *Spaltsatz*, предлагая по крайней мере три¹⁵ клавиатуры в целях показа тембровой дифференциации голосов, а также условия для максимальной мелодической развитости каждого из них. Сыгранные на разных клавиатурах, включая педальную, голоса могли с успехом показывать широкий амбитус, так как проблемы исполнения фактурных переключений, а, следовательно, отслеживания слухом движения голосов в таких условиях не существовало – в отличие от игры на одном мануале.

¹⁴ В отечественных публикациях термин «полимелодическая полифония» впервые стала использовать автор фундаментальных трудов по истории полифонии Ю.К. Евдокимова.

¹⁵ Клавиатур могло быть и четыре, включая, помимо упомянутых, клавиатуру отдела *Brustwerk* (в переводе с немецкого – грудной отдел), который часто по сути представлял собой встроенный регаль. Он нашел свое расположение непосредственно над игровым столом, что создавало удобство для настройки органистом (этот язычковый регистр в силу разных причин плохо держал строй).

Приведем в качестве примера полимелодического трио хоральную обработку *Salve Regina* представителя южнонемецкой органной школы Пауля Хофхаймера (1459–1537), бывшего, по словам современников, непревзойденным в искусстве импровизации. Носителем хорального напева в фактуре является средний голос, а верхний и нижний создают в большей или меньшей степени пышное цветистое обрамление, изобилующее «соцветиями» из нот мелких длительностей (см. нотный пример 1).

Пример 1. П. Хофхаймер. Хоральная обработка *Salve Regina*

Diletto musicale 639

SALVE REGINA

PAUL HOFHAIMER (1459-1537)
hrsg. von Michael Radulescu (revidiert 1999)

ORGEL
(c.f.)

© Copyright 1973 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien - München
Revidierte Neuauflage 2000. Printed in Austria
D. 14 599

В мелодии *cantus firmus* встречаются колоратуры, но в своей основе это не *cantus figuratus* (*cantus mensuratus*), а *cantus planus*, в котором тянутся длинные, «застывшие» органнe пункты. Каждый звук хо-

рала обработан большими группами звуков в других голосах, что, вероятно, как вид композиционной техники уходит корнями в жанр мелизматического органума эпохи Средневековья. Невольно возникают ассоциации с архитектурой поздней готики, характеризующейся обилием декоративных орнаментальных элементов в виде краббов – гирлянд из причудливо изогнутых листьев, полураспустившихся бутонов или цветков, которые обвивают собой многие детали постройки: от крупных до самых мелких. Контрастное сочетание густого, богатого плетения мелодического рисунка в крайних голосах и выдержанных звуков в среднем голосе создает интересный полиобразный художественный эффект.

Вероятно, не случайно мы видим сходную идею и в архитектуре позднеготического органного здания: главный и побочный отделы – верк и рюкпозитив – имеют разный характер строения. Более поздние ренессансные органы демонстрируют в противоположность позднеготическим так называемый эхо-принцип, унаследованный барочным органостроением. Внешний вид отдела рюкпозитива вместе со створками строится наподобие имитации в уменьшении главного отдела и в точности повторяет его очертания¹⁶. В этом снова трудно не заметить некой аналогии с музыкальной композицией, в которой надолго утвердилась техника имитации. Как известно, основным принципом формообразования, объединявшим в эпоху готики различные виды искусства, стала диминуция, или принцип миниатюризации, уподобления форм – повторения одних и тех же элементов в разных масштабах [1, 257].

¹⁶ В барочных органах копией главного отдела становится не только архитектурная составляющая корпуса рюкпозитива, но и регистровая. Самостоятельность и развитость отделов стало реализацией идеи верк-принципа, т.е. принципа подобия. В ренессансных органах Южной Германии, в частности, на Верхнем Рейне, верк-принцип еще не развит, хотя и намечается как тенденция в стремлении органостроителей уравновесить отделы по количеству регистров и по степени наполненности семейств регистрового состава.

Следующий музыкальный пример – хоральная обработка современника Хофхаймера южнонемецкого мастера Арнольда Шлика (1445–1460 – после 1521) *Maria zart von edler Art* (см. нотный пример 2):

Пример 2. А. Шлик. Хоральная обработка *Maria zart von edler Art*

The image displays a musical score for the chorale 'Maria zart von edler Art' by Arnold Schlick. It begins with a woodcut illustration of a church interior, showing a choir and an organ. The score is written in G major and 3/4 time. The first system shows the vocal line and the beginning of the lute accompaniment. The second system shows measures 5-8, featuring a rhythmic bass line with eighth-note patterns. The third system shows measures 9-12, with melodic lines in both hands and some notes marked with 'a' and 'b'.

Полифонический склад представляет собой трио, в котором верхний голос – *cantus floridus* – излагает мелодию песни, украшенную колоратурными элементами. Средний и нижний голоса контрапунктируют на первый взгляд самостоятельным мелодическим материалом, образуя с верхним голосом полимелодический ансамбль. При более близком рассмотрении во взаимодействии пары верхнего и среднего голосов обнаруживаются имитации особого рода: респоста вторит не столько пропосте, сколько мелодии-первоисточнику, по-разному украшенной в обоих голосах. По тому же принципу строятся и другие имитации. После окончания первой строки верхний голос с расстоянием

вступления в полтора такта имитирует средний, то выпуская колорированный ход пропосты, то добавляя свой собственный (такты 10–14). Учитывая тот факт, что хоральная мелодия, имеющая первостепенное значение, помещена в верхний голос, средний голос словно вступает с неким «предвосхищением» тематического материала. Свобода в имитировании мелодического материала в композиции распространяется как на ритмический, так и на интонационный аспекты, из-за чего имитация столь трудно уловима, что вкупе с техникой колорирования создается впечатление полимелодического изложения. Как результат, мы видим весьма тонкое контрапунктическое мастерство, демонстрирующее сочетание различных способов работы с первоисточником: колорирование *cantus firmus*, качественно преобразующее его в *cantus floridus*, и имитационная техника¹⁷.

Как отмечалось выше, наличие трех клавиатур позднеготического органа-шпальтзатц позволяет исполнить трио-фактуру хоральных обработок на разных клавиатурах. Кроме особого удобства в игре сложной полифонической фактуры, изобилующей перекрещиванием смежных голосов, это дает возможность создания ансамблевого звучания, в частности, выделения сольными характерными голосами мелодии *cantus firmus*. В случае применения имитационного способа разработки первоисточника, как в *Maria zart* Шлика, с основным напевом, изложенным дискантом и потому хорошо прослушиваемым в музыкальной ткани (в отличие от тенора), хоральную композицию представляется столь же целесообразным играть на разных клавиатурах, но без внесения контрастных тембров в партию хора. Такова, например, интерпретация *Maria zart* профессора Мартина Люккера, в которой трехголосная фактура композиции рассматривается как трио из певучих

¹⁷ Проблеме сочетания различных способов интерпретации первоисточника в музыкальном искусстве XV–XVI веков посвятил статью Н.И. Тарасевич [3].

флейтовых регистров, не контрастирующих друг с другом и создающих монолитное звучание¹⁸. В результате образуется определенное концептуальное соответствие между имитационным типом полифонии и монохромным звучанием.

Вернемся к хоровому органу с его вокальной природой и монохромной регистровой палитрой для того, чтобы найти ответ на возникающий вопрос. Как же исполнялись хоральные обработки на *cantus firmus* на этих органах, и было ли возможным создание дифференцированного звучания? Ответ на этот вопрос как будто сам собой просится с живописных полотен художников эпохи Возрождения, передающих современную им церковную музыкальную практику. Иллюстрацией бытовавшей практики *Alternatim* служит гравюра на титульном листе трактата Шлика (см. иллюстрацию 4):

На ней мы видим две группы музыкантов. Первую составляют ансамблисты: исполнитель на духовом инструменте (цинке), органистка, калькант (помощник органистки, нагнетающий воздух в мехи инструмента). Вторая группа не участвует (паузирует) в процессе музыкального исполнения – это монах (кантор), держащий в руках органную табулатуру, и несколько детей, по всей видимости, певчих из капеллы, а также, предположительно, автор трактата, взгляд которого, как и взгляд цинкиста, направлен на зрителя. Первая группа музыкантов, вероятно, показывает способ исполнения произведения – по всей видимости, органного, в чем позволяет убедиться сам вид нот на пюпитре этого инструмента – органная табулатура. И, наконец, самое главное: человек в благородной одежде с рюшами слева, очевидно, исполняет на цинке *cantus firmus* [2, 18].

¹⁸ Видео исполнения хоральной обработки *Maria zart von edler Art* Шлика профессором Люккером размещено на его канале в YouTube. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=9TlmW3AQ4RY>.

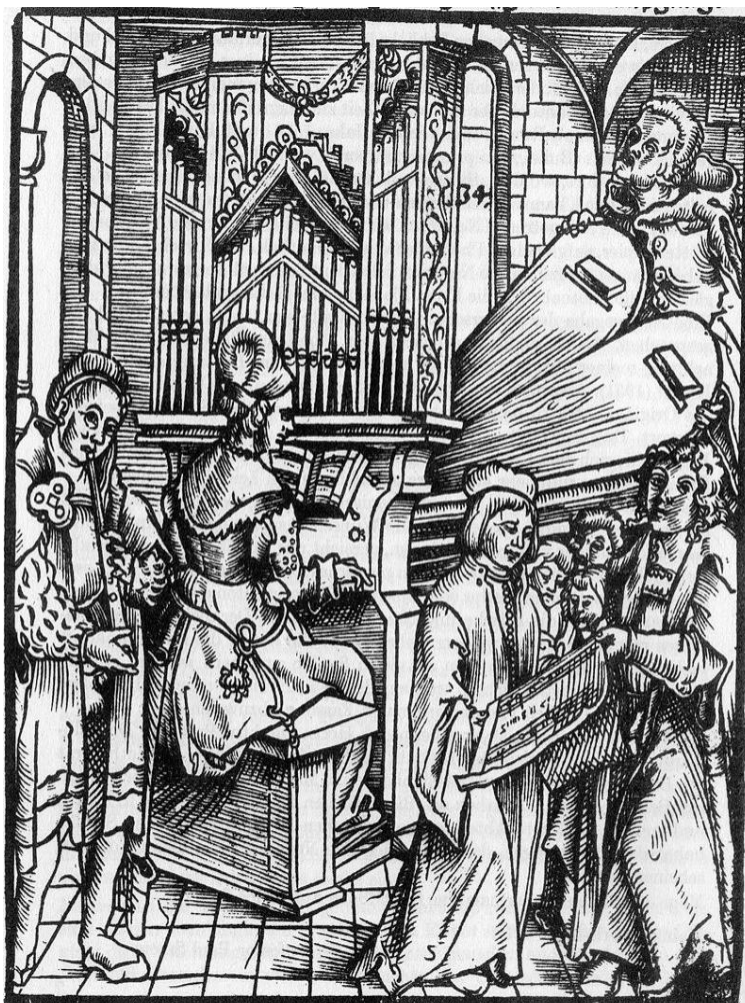


Иллюстрация 4. Гравюра на титульном листе трактата
А. Шлика «Зерцало органостроителей и органистов» (1511, Майнц)¹⁹

Сразу два штатпфайфера (*Stadtpfeifer*) – городских музыкантов, исполнителей на духовых инструментах – взаимодействуют в ансамбле с органом на изображении во фламандской молитвенной книге (1460/70) (см. иллюстрацию 5). Возможно, на этой иллюстрации оказалась запечатленной практика двойного *cantus firmus*:

¹⁹ Источник иллюстрации: https://en.wikipedia.org/wiki/Arnolt_Schlick.



Иллюстрация 5. Работа нидерландского книжного иллюстратора Виллема Фреланта (*Willem Vrelant*) «Благовещение Пресвятой Богородицы». Фрагмент из фламандского молитвенника (1460/70) [6, 139].

И, наконец, рассмотрим в качестве следующего музыкального примера литургическую пьесу *Kyrie eleyson in summis festis* в нескольких стихах ученика Хофхаймера Ганса Бухнера (1483–1538, см. нотный пример 3). В начале каждого стиха композиции после названия следует авторское предписание, указывающее на позицию хоральной мелодии в полифоническом многоголосии (теноровая, басовая, дискантовая; в обработке одного стиха хорал проводится во всех голосах сквозным имитационным способом). Терминами *pedaliter* и *manualiter* композитор поясняет характер поликлавирной игры – то есть с задействованием педали, либо только мануально. Последнее может подразумевать

как исполнение на одном мануале, так и на разных, образуя моно- или полихромную, двухслойную игру в тембровом отношении:

Пример 3. Г. Бухнер. *Kyrie eleyson in summis festis*, первый стих Бухнера

7 а. *Kyrie eleyson in summis festis*

ad penthecosten, Choralis in tenore, pedaliter

Подчеркнем, что в способе нотной записи органных табулатур не было предусмотрено отдельно выписанной партии педали, как мы это привыкли видеть в современной нотации. Поэтому читать табулатуру можно было в различных интерпретациях в зависимости от количества голосов и других композиционных и исполнительских особенностей, а также типа органа (хоровой орган, орган-шпальтзатц) и его характеристик: с педалью – одинарной, двойной, тройной и даже четверной²⁰ с одной стороны, а с другой – мануально. Функция педальной клавиатуры трактовалась широко: помимо игры нижнего голоса, на ней было предусмотрено исполнение среднего, т.е. тенорового с мелодией первоисточника. В этом случае нижний голос переносился на мануал. Более того, отдельный ведущий голос или даже два таких голоса органной табулатуры могли исполняться как инструменталистами – цинкистами

²⁰ В письме-посвящении, отсланном композитором епископу и кардиналу Тринта Бернхардту фон Клезу, Шлик рекомендует играть антифон *Ascendo ad patrem teum* четырехголосием в педали и шестиголосно на мануале.

и другими духовиками, так и вовсе голосом/голосами²¹. Для исполнения заданной мелодии в отдельных случаях мог также привлекаться другой органист²².

Стихи *Kyrie eleyson in summis festis* были исполнены профессором Лоренцо Гиельми в соответствии с церковной практикой эпохи Возрождения. Манера *Alternatim* в данном случае отобразилась в попеременном звучании органа с женским вокалом (Мануэла Андриола, сопрано)²³, образуя чередование инструментального и вокального начал, а также полифонического и монодийного склада²⁴.

В исполнении этой литургической композиции Гиельми показывает большое разнообразие поликлавирной игры. Если первый стих (четырёхголосие) Гиельми исполняет одним монолитным полнозвучным пластом с участием педали на одном мануале (хауптверк, скопулированный с рюкпозитивом), не выделяя *cantus firmus* в теноре, то второй стих *Kyrie tertium* с полимелодической трехголосной фактурой им трактован как трио (см. нотный пример 4). Хоральный напев, помещенный в бас (*Choralis in basso, pedaliter*), выделен ярким красочным звучанием в педальном голосе с добавлением язычкового регистра (характерный голос). Два других голоса Гиельми играет на разных мануалах

²¹ Известно, что, например, в Данциге это было обычной практикой. Мальчики из хора пели «в орган», что означает исполнение голосами партии *cantus firmus* в сопровождении органа [4, 189].

²² Иоганнес Коттер, ученик Пауля Хофхаймера, записавший версию произведения своего учителя *T'Andernack*, выписывает *Altus*, т.е. альтовый голос, под нотным станом с трехголосием (дискант, тенор, бас), предлагая дополнительную четырехголосную версию обработки. Для ее исполнения автор рекомендует привлечь другого музыканта надписью «*von ein andern darzu zu schlagen*» (в переводе с немецкого – вдобавок к этому ударять кем-нибудь другим).

²³ В эпоху Возрождения женщины могли принимать участие в церковной католической музыкальной практике, однако только в женских монастырях. В этом отношении исполнение Гиельми не совсем отвечает церковной традиции, ведь обычно высокие голоса пели мальчики.

²⁴ Видеозапись *Kyrie eleyson in summis festis* Бухнера в исполнении Лоренцо Гиельми размещена на YouTube-канале. См: <https://www.youtube.com/watch?v=MOWriGkFFpI>.

с индивидуально подобранной регистровкой, создавая вместе с педалью трехслойную, трехцветную тембровую структуру.

Пример 4. Г. Бухнер. *Kyrie eleyson in summis festis*, второй стих *Kyrie tertium*

7b. *Kyrie tertium*
Choralis in basso, pedaliter

Следуя письменным указаниям композитора (*manualiter*), третий стих *Christe* в трехголосном складе Гиельми играет на одном мануале, показывая полифонический склад со сквозной имитационной работой (см. нотный пример 5). Тихое флейтовое звучание вносит в композицию динамический и тембровый контраст:

Пример 5. *Kyrie eleyson in summis festis* Бухнера, третий стих *Christe*

7c. *Christe*
manualiter

Четвертый стих композиции *Aliud penultimum Kyrie*, снова написанный в трехголосном складе с простой начальной имитацией (*Choralis in discantu*), может быть трактован как трио. Однако авторское указание *manualiter* педаль исключает. Гиельми решает выделить дискант сольным красочным тембром и создает тембровое дуо, т.е. двухслойное исполнение на разных мануалах:

Пример 6. Г. Бухнер. *Kyrie eleyson in summis festis*,
четвертый стих *Aliud penultimum Kyrie*

7e. *Aliud penultimum Kyrie*
Choralis in discantu, manualiter

Последний стих *Kyrie ultimum* органист вновь трактует в мощном праздничном и торжественном звучании крупным монолитным пластом, перекидывая арку к начальному стиху (см. нотный пример 7). Второй и четвертый стихи композиции демонстрируют политембровую игру с выделением голоса *cantus firmus*, перекликаясь также по динамике звучания и создавая вторую, внутреннюю арку. В центре композиции – стих *Christe* в тихом одномануальном флейтовом звучании, создающим светлый и кроткий образ. В результате возникает определенное зеркальное симметричное и концентрическое строение композиции.

7f. Kyrie ultimum

Choralis in tenore, pedaliter

Пример 7. *Kyrie eleyson in summis festis* Бухнера, последний стих *Kyrie ultimum*

В заключении отметим наличие единства между разными гранями и уровнями органного искусства, нашедшего свое выражение как в архитектуре инструмента, так и технике композиции: концепция позднеготического органа с его разнохарактерными составными частями и поликлавирностью соотносится с полимелодическим контрапунктом. Декоративный стиль архитектуры пламенеющей готики, выражающийся в обилии орнаментальных, витиеватых элементов, перекликается с техникой колорирования мелодии, столь характерной для южногерманской органной школы первой трети XVI века.

Проблема исполнения органной музыки на разных типах инструмента, существовавших в эпоху Ренессанса, раскрывается во всем многообразии интерпретации. Поликлавирный орган-шпальтзатц, характеризовавшийся расширенным функционалом, позволял воплощать разные композиционные замыслы без привлечения дополнительных ресурсов в лице музыкантов-ансамблистов. Трехголосная фактура могла быть представлена в разном тембровом облачении: от моно-

хромного звучания на одном мануале до создания объемного живописного звучания трио в ансамблевом выражении. Многокрасочная тембровая палитра южнонемецкого большого церковного органа эпохи Ренессанса превратила его в инструмент для решения самых высоких художественных задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. *Табьисова Ф.В.* К идеальным инструментам Арнольда Шлика [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 1. С. 3–22. URL: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2293> (дата обращения: 3.02.2022).
3. *Тарасевич Н.И.* Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 80–94.
4. *Flade E.* Literarische Zeugnisse zur Empfindung der “Farbe” und “Farbigkeit” bei der Orgel und beim Orgelspiel in Deutschland ca. 1500–1620. Acta Musicologica, XXVIII, fasc. IV, 1956. S. 176–206.
5. *Heinz O.* Frühbarocke Orgeln in der Steiermark: zur Genese eines süddeutsch-österreichischen Instrumententyps des 17. Jahrhunderts. LIT Verlag Münster, 2012.
6. *Jakob F.* Die Valeria Orgel. Vdf Hochschulverlag AG, 1991.
7. *Keil W.* Musikgeschichte im Überblick. 3. Auflage. UTB, 2018.
8. *Klotz H.* Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock: die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze. Bärenreiter, 1934.

9. *Madelung A.* Inaugural-Dissertation “Zwei süddeutsche Orgeln aus dem frühen 17. Jahrhundert — Quellenforschung, Dokumentation, kulturhistorische Interpretation“. Universität Augsburg, 2011.

10. *Praetorius M.* Syntagma: Von den Instrumenten. Wolfenbüttel 1618. II. Teil. In: Band 13 von Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Trautwein, 1884.

11. *Rücker I.* Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. Freiburg, Breisgau: E. Albert, 1940.

12. *Schlick A.* Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Herausgegeben von E. Flade. Kassel, Basel: Bärenreiter — Verlag, 1951.

REFERENCES

1. *Vlasov V.G.* Novyj enciklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts]. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika [Alphabet-classic], 2004.

2. *Tabyisova F.V.* K ideal'nym instrumentam Arnol'da SHlika [To the ideal instrument of Arnold Schlick] [Electronic resource]. In: Sovremennye problemy muzykoznaniiya [Contemporary Musicology]. 2020. No. 1. Pp. 3–22. Available at: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2293> (accessed: 3.02.2022).

3. *Tarasevich N.I.* Lyudvig Zenfl'. “Maria zart”: k probleme vzaimodejstviya tekhnik kompozicii [Ludwig Senfl. “Maria zart”: To the problem of interaction of composition techniques]. In: Opera musicologica. 2020. Vol. 12. № 5 (S). Pp. 80–94.

4. *Flade E.* Literarische Zeugnisse zur Empfindung der “Farbe” und “Farbigkeit” bei der Orgel und beim Orgelspiel in Deutschland ca. 1500–1620. Acta Musicologica, XXVIII, fasc. IV, 1956. S. 176–206.

5. *Heinz O.* Frühbarocke Orgeln in der Steiermark: zur Genese eines süddeutsch-österreichischen Instrumententyps des 17. Jahrhunderts. LIT Verlag Münster, 2012.

6. *Jakob F.* Die Valeria Orgel. Vdf Hochschulverlag AG, 1991.

7. *Keil W.* Musikgeschichte im Überblick. 3. Auflage. UTB, 2018.

8. *Klotz H.* Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock: die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze. Bärenreiter, 1934.

9. *Madelung A.* Inaugural-Dissertation “Zwei süddeutsche Orgeln aus dem frühen 17. Jahrhundert — Quellenforschung, Dokumentation, kulturhistorische Interpretation“. Universität Augsburg, 2011.

10. *Praetorius M.* Syntagma: Von den Instrumenten. Wolfenbüttel 1618. II. Teil. In: Band 13 von Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Trautwein, 1884.

11. *Rücker I.* Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. Freiburg, Breisgau: E. Albert, 1940.

12. *Schlick A.* Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Herausgegeben von E. Flade. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag, 1951.

